ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

№ 125 (3154) Четверг, 22 октября 1953 г. Цена 40 коп.

XIV ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Вчера, 21 октября 1953 года, начал свою работу четырнадцатый пленум правления Союза советских писателей СССР.

К 11 часам утра большой зал московского Дома кино был заполнен. Здесь, кроме членов правления и актива московских писателей, собралось более полутораста гостей, приглашенных для участия в работе пленума из других городов, из союзных и автономных республик, краев и областей. Присутствуют главные режиссеры и директоры ведущих театров столицы, деятели театра и кино, руководители творческих союзов, критики и искусствоведы.

Пленум открыл генеральный секретарь Союза советских писателей СССР А. Фадеев. Принимается повестка дня, в которой первым вопросом стоит обсуждение состояния и задач современной драматургии. В повестке дня также доклад А. Суркова о созыве Второго всесоюзного съезда советских писателей и об организационных вопросах, выборы руководящих органов правления Союза советских писателей СССР.

На утреннем заседании 21 октября пленум заслушал доклад заместителя генерального секретаря ССП СССР К. Симонова «Проблемы развития советской драматургии» и содоклад председателя комиссии по драматургии ССП СССР Б. Лавренева «Новые пьесы и перспективы театрального сезона».

Вечером начались прения. В прениях выступили: В. Собко (Украина), М. Залесский, С. Арутюнян (Армения), С. Михалков, М. Ибрагимов (Азербайджан), Г. Мустафин (Казахская ССР), В. Губарев.

Вечером на Ленинских горах

По вечерам, когда в аудиториях и кабинетах Дворца науки на Ленинских горах прекращаются учебные занятия, зажигаются огни университетского Дома культуры. Студенты посвящают свой досуг любимым занятиям, готовятся к праздничным концертам, которые состоятся в октябрьские дни.

Чем же увлекаются студенты? Когда началась запись в кружки, выяснилось, что многие хотят попробовать свои силы на сцене. Пришлось создать пять драматических коллективов. В первые же дни около пятидесяти человек записалось в фортепианный кружок. К их услугам не только инструменты в комнатах для кружковых занятий; рояль или пианино имеется в каждой гостиной общежитий. Студенты, интересующиеся хореографическим искусством, объединились в три хореографических коллектива. Любители пения образовали хор. Приобретены полные наборы инструментов для большого симфонического оркестра, а также для духового и оркестра народных инструментов; сейчас формируются самодеятельные коллективы музыкантов. Создаются студии художественного слова и изобразительных искусств.

Дом культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова не ограничивает свою работу развитием студенческой художественной самодеятельности, хотя она очень многообразна и интересна. Студенты стремятся слышать и видеть лучших исполнителей страны, ознакомиться с выдающимися достижениями искусства и литературы.

Участники студенческой самодеятельности географического факультета МГУ готовят к 36-й годовщине Октября новую программу. На снимке: **студент 3-го курса географического факультета Виталий Волков исполняет написанную им фортепианную сюиту «В Одесском заливе».**

Фото В. Поспелова

17 октября в Доме культуры открылся концертный сезон созданного здесь постоянного филиала Московской государственной филармонии. Исполнялись произведения П. И. Чайковского.

Это первый из сорока пяти концертов, намеченных Домом культуры и Московской государственной филармонией до конца 1953 года. В следующих концертах филармонии примут участие: Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, Государственный ансамбль народного танца Союза ССР, Государственный русский народный хор имени Пятницкого, Государственные квартеты имени Бетховена и имени Комитаса, квартет Московской государственной филармонии, а также виднейшие солисты.

Все эти концерты объединены в девять абонементных циклов, по пяти концертов в каждом. Концерты шести абонементов посвящены симфонической и камерной музыке, два абонемента содержат концерты-лекции, популяризирующие русскую и западную классическую музыку. В состав девятого абонемента входят шесть литературных вечеров.

Зрительный зал и две лекционные аудитории Дома культуры, а также актовый зал МГУ, где проводятся концерты, лекции и доклады, одновременно вмещают три тысячи зрителей.

В. РЕУТ

На новых землях

По всему Полесью слышится гул машин. Одни прокладывают осушительные каналы, другие срезают кусты и кочки, третьи пашут осушенный массив.

В эти предпраздничные дни у полесских мелиораторов горячая пора. Надо спешить, пока стоят погожие осенние дни. Наступит ненастье, и тогда даже сухие места здесь станут топкими.

Среди мелиораторов республики все шире развертывается предоктябрьское социалистическое соревнование. Коллектив Ивановской машинно-мелиоративной станции выполнил годовой план, осушив и вспахав под зябь около трех тысяч гектаров торфяников. Досрочно выполнили годовой план мелиораторы Давид-Городокской МТС, они осушили 330 гектаров болот. Около двух тысяч гектаров торфяников включены в севообороты в Лунинецком и Логишинском районах Пинской области.

Недавно белорусские мелиораторы получили болотную железную лыжу для канавокопателя. Сконструировал ее мелиоратор Могилевской области Сергей Ефимович Гаврилов. Теперь для канавокопателя не страшны даже самые топкие, непроходимые болота. Когда машина попадает на зыбкую почву, вся тяжесть ее ложится на лыжу, агрегат не вязнет, работает бесперебойно. Болотная лыжа помогла в несколько раз увеличить производительность труда мелиоративных бригад.

П. ВОЛКОДАЕВ,
корреспондент «Литературной газеты»

МИНСК

Матч с М. Ботвинником будет играть В. Смыслов

Вчера в Цюрихе состоялся предпоследний, 29-й тур международного турнира претендентов на матч с чемпионом мира Ботвинником. Встреча лидера турнира Смыслова с Найдорфом закончилась вничью. Таким образом, советский гроссмейстер Василий Смыслов, набрав 17,5 очка, уже обеспечил себе первое место и право на матч с чемпионом мира Михаилом Ботвинником.

Это не только блестящая победа В. Смыслова, но и новая крупная победа советской шахматной школы. Еще на старте В. Смыслов захватил лидерство и победоносно закончил турнир. Он выиграл девять партий, семнадцать закончил вничью, и только одну проиграл — гроссмейстеру А. Котову.

Через полгода в Москве состоится матч между чемпионом мира Михаилом Ботвинником и претендентом на это звание гроссмейстером Василием Смысловым. Снова, как и в 1951 году, мы будем свидетелями борьбы за звание лучшего шахматиста мира между двумя представителями советской шахматной школы.

Гроссмейстер В. РАГОЗИН

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Доклад К. СИМОНОВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

Год тому назад, на XIX съезде партии, в отчетном докладе товарища Г. М. Маленкова о работе Центрального Комитета были с большой ясностью и силой сформулированы важнейшие требования, которые предъявляет партия к советской литературе. Партия призвала нашу литературу и искусство показать художественными средствами людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв, порожденных капитализмом. Партия призвала нас к смелости в изображении жизненных противоречий и конфликтов, партия напомнила нам, что мы не имеем права забывать о критике, как о действенном средстве воспитания, партия потребовала от нас, чтобы мы бичевали пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, чтобы мы выжигали эти явления огнем сатиры. Партия прямо и резко указала на недостатки и слабости, существующие в нашей литературе и искусстве, указала на то, что у нас еще много посредственных, серых, иногда халтурных произведений, что жизнь нашего общества мы изображаем подчас вяло и скучно.

Партия призвала нас, воспевая прекрасное и корчуя гнилое, писать о нашем обществе всегда правду и только правду, и делать это во всеоружии мастерства.

В свете этих задач, которые стояли перед советской литературой на всех этапах ее развития и о которых партия так решительно напомнила нам, мы должны, собравшись после долгого перерыва на пленум Союза писателей, по-честному, прямо поговорить о своей работе и обо всем том, что еще мешает борьбе за правду и высокое мастерство в нашей творческой практике и в нашей литературной критике.

1. О традициях, питающих современную драматургию

Когда перечитываешь все лучшие, пережившие испытание временем пьесы советских драматургов (а таких пьес куда больше, чем обычно принято считать в нашей критике), ясно видишь, какими крепкими нитями связана советская драматургия с классической русской драматургией XIX и XX веков и с реалистическими произведениями, созданными великими сынами других народов нашей страны.

Наша классическая драматургия за последнее столетие обогатила мировую культуру великими памятниками реалистического искусства. Театр Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Грибоедова, Тургенева и Сухово-Кобылина, Островского, Щедрина, Толстого, Чехова, Франко, Тобилевича, Сундукяна, Ахундова, Райниса, наконец, изумительный новаторский театр Горького — этот живой мост между классической и советской драматургией, — какая величественная картина расцвета реализма, мощно перешагнувшего в начале XX века через разливанное, но мелкое море и западного и доморощенного российского декаданса!

В XIX и XX веках русская литература явила собой вершины реализма не только в области прозы и поэзии, но и в области драматургии.

Несколько лет назад, критикуя серьезные ошибки людей, скатившихся или готовых скатиться в болото космополитизма, уже приходилось говорить о том, что одним из корней всякого рода космополитических теорий, вывихов и заблуждений была нигилистическая недооценка русской классической драматургии и значения ее традиций для советской драматургии.

Обо всем этом уместно еще раз напомнить потому, что важность, плодотворность следования традициям классической драматургии еще и теперь не до конца понята и многими драматургами и многими критиками. Тут еще слова часто расходятся с делами: на словах признают, а на деле не изучают, не вчитываются, не исследуют приемов мастерства классиков, не обогащаются их животворными традициями.

Подчеркивая все значение творческой учебы у классиков, надо сразу же вслед за этим сказать, что очень многому мы можем научиться и на истории советской многонациональной драматургии, лучшие создания которой, переведенные на многие языки, стали общим достоянием всего советского театра. У нас имеют хождение весьма различные взгляды на эту учебу. Довольно широко распространены суждения, сводящиеся к недооценке, к полунигилистическому взгляду на историю советской драматургии; считают ее неким второсортным видом литературы и полагают, что если уж учиться, то надо, главным образом, учиться на ошибках этой драматургии, из коих она якобы в основном и состоит. Эти суждения в столь обнаженной форме в последнее время в печати не высказываются, но если мы просмотрим ряд статей по истории советской драматургии, и в особенности некоторые предисловия к сборникам пьес, то перед глазами нет-нет, да и возникнет какая-то странная, унылая картина, отнюдь не соответствующая истинному положению вещей. Схематически эта картина выглядит примерно так: началась советская драматургия с того, что было написано четыре, ровно четыре — не больше и не меньше — пьесы о гражданской войне: «Любовь Яровая», «Шторм», «Бронепоезд», «Разлом», являющиеся классикой советской драматургии. Достойно отобразив темы гражданской войны, драматурги после этого достойно отображать якобы сразу разучились, и весь восстановительный, реконструктивный период и эпоха предвоенных пятилеток так и остались, судя по этим статьям и предисловиям, не отображенными в драматургии или отображенными с такими заблуждениями и ошибками, что эти пьесы даже и перепечатывать нельзя, а можно только упоминать о них в предисловиях не то как об издержках роста, не то как о грехах молодости. Затем вдруг появились три пьесы — тоже ровно три, не больше и не меньше: «Нашествие», «Фронт» и «Русские люди», по словам критиков, достойно отобразившие Отечественную войну, и, наконец, несколько хороших пьес о послевоенной жизни: «Великая сила», «Московский характер», «Зеленая улица», «Суд чести». Этот третий список, в противоположность двум предыдущим, обычно то расширяется, то сжимается на одну-две пьесы. Вот та, сознаюсь, данная с некоторым заострением, но реально возникающая из целого ряда критических высказываний картина истории советской драматургии, которую с точки зрения полноты ее по справедливости следует считать не столько исторической, сколько антиисторической.

Разумеется, на самом-то деле в советской драматургии свое серьезное отражение получили не только эпоха гражданской и Отечественной войны и послевоенная эпоха; в драматургии нашло свое отражение и великое двадцатилетие между 20-м и 40-м годами. Многие важные черты тогдашней жизни нашего общества, его борьба за будущее, тесно связанная с разоблачением старого мира, были даны в таких пьесах, как «Воздушный пирог», «Огненный мост» Ромашова, как «Чудак» Афиногенова, «Часовщик и курица» Кочерги, «Человек с портфелем» Файко, «Выстрел» Безыменского, и других пьесах других драматургов. Эпоха тридцатых годов, эпоха пятилеток тоже отнюдь не отмечена нищетой нашей драматургии. Напротив, такие пьесы, как «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала» Погодина, «Платон Кречет», «В степях Украины» Корнейчука, «Страх», «Далекое», «Машенька» Афиногенова, «Кто смеется последним» Крапивы, «Чужой ребенок» Шкваркина, «Таня» Арбузова, «Бойцы» Ромашова, «Половчанские сады», «Волк» Леонова, «Последний решительный» Вишневского, «Глубокая разведка» Крона, — все эти произведения составили разнообразный и талантливый репертуар советского театра и дали зрителю разностороннее и в целом верное представление о той знаменательной эпохе в жизни нашего общества. В репертуар театра в разные годы вошли и яркие исторические пьесы А. Толстого, Самеда Вургуна, Шалвы Дадиани.

Спрашивается, откуда образовалась в критике столь непонятная застенчивость и в общей оценке этого периода деятельности советской драматургии и в конкретном анализе тех или других упомянутых и не упомянутых здесь произведений? Почему, спрашивается, если взять практику издательств, мы не находим в сборнике пьес Ромашова, изданном в 1951 году, пьесы «Воздушный пирог», которая присутствовала в сборнике 1948 года? Почему сузились и усохли сборники некоторых других драматургов? Почему в посмертной книге «Избранное» Афиногенова оказалось, что приемлемая для издания его драматургия якобы начинается с «Далекого», без малого через десять лет после действительного начала его драматургической деятельности? Почему в этой книге не нашли себе места самые знаменитые пьесы Афиногенова «Чудак» и «Страх»? Почему упоминание о них осталось только в предисловии, да и то с тщательными оговорками, что одна «содержала весьма крупные идейные недостатки», а другая — «подрывалась пороками творческого метода драматурга»? Откуда эта странная позиция, словно, переиздавая пьесы двадцатых и тридцатых годов или, рассуждая о них, редактор и критик имеют дело с чем-то таким, обо что они могут обжечься и из предосторожности дуют на пальцы.

Думается, дело не просто в том, что редактору Л. Левину не понравились «Страх» и «Чудак», а автору вступительной статьи А. Богуславскому показалось целесообразным сообщить в предисловии, что все пьесы Афиногенова ему, с одной стороны, нравятся, а с другой стороны, не нравятся. Было бы несправедливым видеть тут всецело вину критика и редактора. Дело тут серьезней и глубже. Дело в том, и об этом надо прямо сказать, что в нашей критике, да и в высказываниях писателей, установилась традиция опасливого, недоверчивого отношения к множеству произведений, в особенности произведений драматургии, живописавших эпоху становления и развития советского общества во всех ее сложностях и противоречиях. В целом ряде высказываний печати содержались не исторические, не объективные оценки, и в силу этого редакторы, прямо скажу, побоялись в 1951 году включать в сборники избранных пьес, например, «Чудака» или «Воздушный пирог».

В практике редакций, издательств, репертуарных организаций, театров установилось достаточно широко распространенное и вредное обыкновение: требовать от авторов приглаживания и причесывания прошлого, без учета конкретной исторической обстановки. Так в редакционной практике — а навстречу ей, к сожалению, с достаточной безропотностью шли многие авторы — устанавливались антиисторические каноны, при следовании которым и первые ударники пятилеток, и стахановцы середины 30-х годов, и передовые рабочие нынешнего послевоенного периода в конечном итоге почти ничем не отличались друг от друга. А если автор, в соответствии с исторической правдой, изображал, скажем, строителей первой пятилетки такими, какими они тогда были, показывал в их среде элементы несознательности, отсталости и стихийности, показывал всю остроту борьбы с этими явлениями, то такого автора нередко обвиняли в семи смертных грехах, в натурализме, в искажениях и т. д. При этом забывали простую истину, что жизнь движется и что, обращаясь к 30-м годам, изображать рабочий класс таким, каким он стал сейчас, значит просто-напросто игнорировать факт развития советского общества.

Не с этим ли антиисторическим подходом к прошлому, с требованием лакировки его связано то обстоятельство, что, перебрав десятки пьес последнего времени, я не нашел среди них ни одной новой пьесы, которая была бы посвящена тому или иному периоду жизни советского общества между двадцатым и сорок первым годами, за исключением недавно напечатанной в «Новом мире» пьесы И. Щеглова «Лес дремучий» да одной картины в поставленной театром «Красный факел» пьесе В. Лаврентьева «Кряжевы».

Так обстоит дело с новыми пьесами. Старые же пьесы, написанные за упомянутое двадцатилетие по свежим следам событий, горячо и правдиво живописующие историю советского общества, незаслуженно забыты, редко переиздаются и, за редчайшими исключениями, не возобновляются в репертуарах театров.

Добавлю к этому, что есть у нас пьесы, принадлежащие перу классика советской литературы и, однако, так еще и не получившие полноценного воплощения на сцене. Я говорю о Маяковском и о его сатирах «Баня» и «Клоп».

Было бы неверно и вредно амнистировать те или иные недостатки пьес, созданных десятилетия тому назад, о ком бы ни шла речь, пусть даже о великом Маяковском, нет нужды канонизировать в них каждое слово, но неужто же в эпоху первых пятилеток вся советская драматургия не создала хотя бы нескольких пьес, где правдиво отражены живые черты времени, созданы живые, дорогие нам и сейчас характеры советских людей, строителей пятилеток? Не может быть такого положения, да и нет его! Ибо с живым волнением и интересом читаются сейчас многие пьесы того времени, читаются и — я убежден — могут смотреться без перекраивания и переделывания, без механической подгонки того, что было тогда, под то, что есть сейчас. Я не призываю, разумеется, завтра же брать и ставить все эти пьесы. Но к общей постановке этого вопроса надо отнестись со всей серьезностью, — это вопрос важный не только для драматургии, но и для всей литературы. И если мы затронем, скажем, область прозы, то я (оговариваюсь — это моя личная точка зрения) сомневаюсь, например, в том, что мы в Союзе писателей были правы, высказав сомнение в возможности переиздания таких талантливых сатирических произведений советской литературы, как романы «Двенадцать стульев» и в особенности «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. В этих книгах были сатирически верно отражены многие недостатки, теневые стороны, отрицательные типы двадцатых годов. Некоторые из выведенных там типов отжили свое и остались на страницах талантливых книг лишь как напоминание о том, что было и от чего мы избавились. Но немало страниц сатиры Ильфа и Петрова не потеряло обличительной силы и сейчас. Я лично не вижу причин, по которым мы, считая правильным заниматься разоблачением жулика Ленского в михалковских «Раках», вместе с тем вычеркиваем из списка литературных типов жулика Бендера из «Золотого теленка». Я думаю, что кое-кому и сейчас ударом не в бровь, а в глаз будет напоминание об интеллигентствующих болтунах и нытиках вроде Васисуалия Лоханкина, о жуликах вроде Паши Эмильевича, о людоедках Эллочках или о халтурщиках, создателях незабвенных шедевров «Служил Гаврила хлебопеком». Недаром же эти типы сохранились в памяти современного читателя. И если в романах Ильфа и Петрова вместе с тем отражены многие, слава богу, уже отошедшие в прошлое, отмершие теневые стороны жизни, — так что из этого?

Разве вместе с ними умерло художественное сатирическое произведение, между прочим, способствовавшее этому отмиранию? На мой взгляд, трудно представить себе бо́льшую несправедливость.

(Продолжение на 2-й стр.)

Международные отклики

ВОЗМУЩЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ



Рис. Бор. Ефимова

Как известно, недавняя речь Уинстона Черчилля на конференции консервативной партии в Маргете вызвала единодушное возмущение Франции. Вот фраза из речи Черчилля, которая вызвала во французской печати наиболее резкие комментарии. «Если французы, — сказал английский премьер, — не согласятся с созданием европейского оборонительного сообщества, у нас не будет другого благоразумного выхода, кроме разработки новых мер присоединения сил Германии к западным союзникам с помощью Северо-атлантического союза».

Подавляющее большинство французских газет — от прогрессивных до крайне правых — проявляет необычайное единодушие в оценке существа этого ультимативного требования английского премьер-министра. Так, газета деловых кругов Франции «Энформасьон» пишет: «После бесчисленных хитростей, уверток и уловок в ярком свете вырисовывается то, чего требуют от Франции и с чем она должна согласиться, — тем или иным путем вооружить Западную Германию. В осуществлении этой программы Англия согласна с Соединенными Штатами. От Франции требуют согласиться с этим вооружением либо в рамках европейской армии, либо в рамках Атлантического пакта» (что, заметим в скобках, по существу, одно и то же. — **Лит.**).

Напомним, что некоторые французские политики, выступающие за создание «европейской армии», пытались успокаивать народ Франции уверениями, будто поддержка Англии «гарантирует» французов от опасности возрождения германского милитаризма. Ультиматум Черчилля еще раз показывает, какова подлинная цена подобных «гарантий». Многие французские газеты весьма откровенно пишут о том, что решительная поддержка премьером Англии американского плана создания «европейской армии» объясняется нажимом США на английское правительство, обещаниями кое-каких американских уступок Англии.

Не удивительно, что французские сторонники «европейской армии» не могут скрыть своего разочарования. Вот одно из характерных высказываний. Буржуазная газета «Трибун де Сент-Этьен» прямо делает вывод, что Черчилль «целиком стал на сторону оси Вашингтон — Бонн».

Таким образом, ультиматум, предъявленный Черчиллем, определенно расценивается французской общественностью как прямой результат сговора американских, английских и боннских правящих кругов за спиной Франции. Подтверждением правильности такой оценки служат сообщения иностранных газет о том, что на недавнем совещании министров трех западных держав в Лондоне на французскую делегацию также был оказан внушительный нажим со стороны Англии и США. К тому же, по замечанию одного из обозревателей, в Лондоне за столом совещания трех «незримо» (но весьма ощутимо!) присутствовал и четвертый «партнер» — из Бонна. Недаром агентство Франс Пресс с горечью сообщало, что на заседаниях министров иностранных дел «господствовал один глава правительства — канцлер Аденауэр»...

Реакция французской общественности на заявление Черчилля вполне понятна. Многие французы, да и не только французы, законно считают, что опыт двух мировых войн, оплаченный народами Европы столь дорогой ценой, обязывает Англию и Францию итти рука об руку с другими европейскими государствами в деле предотвращения новой агрессии со стороны германского империализма. Хорошо известно, что конкретная договоренность о согласованной политике по этому вопросу, достигнутая во время войны между СССР, Англией и США, была закреплена Потсдамским соглашением, к которому присоединилась и Франция.

К достижению этой цели, как известно, направлены и договоры о союзе и взаимной помощи, заключенные в свое время правительствами Англии и Франции с Советским Союзом.

Однако, как показывают факты последних лет, правящие круги Франции и Англии пошли по иному пути — они активно включились в проводимую империалистами США политику подготовки новой войны. А одним из «китов», на которых держится эта политика, является возрождение германского милитаризма.

Ультиматум Черчилля открыл глаза тем французам, которые могли питать какие-либо иллюзии на этот счет. Они теперь видят, что антинациональная «атлантическая» политика привела к изоляции их страны перед лицом все более наглеющих боннских реваншистов, опирающихся, как теперь выясняется, не только на поддержку США, но и на политику тех английских кругов, которые считают возможным в существующих условиях снова прибегнуть к старой игре — извлекать возможные выгоды из взаимной борьбы континентальных держав Европы.

Именно поэтому во Франции движение против ратификации боннского и парижского договоров ширится с каждым днем.

Нажим Черчилля на Францию с целью заставить ее согласиться на возрождение германского милитаризма произвел совсем не тот эффект, на который рассчитывали инициаторы этой дипломатической акции...

ЛИТЕРАТОР

Спектакли болгарского театра

Гости из Болгарии — певцы, музыканты, композиторы — уже неоднократно показывали свое искусство советским зрителям. Сейчас в Москве гастролирует Болгарский государственный театр оперы и балета.

Самый выбор спектаклей, привезенных для показа в Москву, чрезвычайно показателен. Мы увидели оперы великих русских композиторов: «Иван Сусанин» Глинки и «Борис Годунов» Мусоргского. Удачное их сценическое воплощение говорит о творческой зрелости коллектива театра, об огромном интересе болгарского народа к русскому искусству.

Современные болгарские композиторы и при создании национальных опер и балетов следуют лучшим традициям русской музыкальной классики, стремятся найти темы, сюжеты, характеры и образы, в которых ярко проявляются идеи борьбы за свободу, независимость и счастье народа. Именно этим примечательны опера композитора Любомира Пипкова «Момчил», написанная по роману Стояна Загорчинова «День последний» (либретто Христо Радевского), и балет «Хайдутская песня» Александра Райчева (либретто Александра Хаджихристова). В этих произведениях отражены лучшие героико-патриотические черты болгарского народа, его многовековая борьба за свободу и независимость.

Народный герой Момчил, вожак дружины свободных болгар, и его побратим Сыбо в опере «Момчил», пастух Чавдар, его невеста Румяна в балете «Хайдутская песня» — это национальные характеры, родственные образам Сусанина, Антониды и других героев русских национальных опер.

Любомир Пипков, безусловно, — талантливый композитор. Музыка оперы «Момчил» написана с большим мастерством. Особенно удачны музыкальные характеристики Момчила, Елены, Сыбо, а также народа в массовых сценах. Молодой артист Димитр Узунов, обладатель красивого и сочного голоса, создал яркий, убедительный образ Момчила. Сыбо в исполнении Христо Брымбарова — это сама совесть народная, — такой силы и мощи исполнены его призывы к борьбе за счастье и свободу родины. Запоминаются богато одаренные певицы и талантливые актрисы — Катя Георгиева и Таня Цокова — исполнительницы ролей боярыни Елены и монахини Ефросины. В театре радует не только зрелое мастерство талантливых солистов, но и высокий уровень хоровой культуры. Прекрасно и слаженно звучит оркестр под управлением талантливого дирижера Константина Илиева.

Спектакль в целом оставляет сильное впечатление. Но по-дружески хочется сказать не только о достоинствах оперы «Момчил». Не всегда логично и убедительно построено либретто. Композитор явно злоупотребляет речитативным изложением вокальных партий в ущерб мелодической ясности; хорошо владея искусством оркестровки, он иногда чрезмерно увлекается медной группой, заглушающей голоса хора и солистов.

Балет «Хайдутская песня» рассказывает о том, как молодой пастух Чавдар, сельский учитель Минко, крестьяне, ополченцы борются с турками. Действие происходит в 40-х годах прошлого века и заканчивается сценой освобождения русскими войсками болгарского народа от турецкого ига. Музыка композитора А. Райчева народна, мелодична, в ней много ярких музыкальных характеристик; нас волнуют и увлекают показанные на сцене образы. Но в этом интересном балете из-за чрезмерного увлечения пантомимой не всегда удается языком танца выразить содержание образов и событий.

Балет «Хайдутская песня», как и опера «Момчил», доставили большую радость советским зрителям — они наглядно продемонстрировали, что композиторы и столичный оперный театр Болгарии стоят на верном пути реалистического искусства — пути, который, несомненно, приведет их к новым творческим победам.

А. АНИСИМОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Доклад К. СИМОНОВА на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

(Продолжение. Начало на 1-й стр.)

Мне кажется, что неверно ставить крест на талантливых книгах, которые следовало бы переиздать, снабдив толковыми предисловиями.

Конечно, не все, отнюдь не все следует переиздавать. Множество произведений не пережило года своего рождения. Наконец, среди так или иначе сохранившихся в памяти произведений многолетней давности некоторые были написаны с весьма далеких нам, а подчас и враждебных позиций. Развитие советской литературы протекало в условиях классовой борьбы, об этом нельзя забывать, и мы, конечно, не допустим никаких попыток амнистирования, под предлогом исторической объективности, того, что было враждебно нашим взглядам с самой минуты своего появления на свет божий. В то же время надо всегда тщательно разбираться и не путать материала произведения с его идейной направленностью. Материал у «Зойкиной квартиры» и у «Воздушного пирога» — один: буржуазно-мещанская пена, кипевшая на поверхности первых лет нэпа. А идейная направленность — противоположная. В «Зойкиной квартире» — добродушное, дружеское подшучивание, а в глубине души скорей симпатия, чем антипатия ко всей этой накипи. В «Воздушном пироге» — ярко выраженная ненависть ко всей этой накипи, ко всем этим нэповским буржуазным калифам на час, ко всему этому мещанству. Вот какова разница. А у нас еще не перевелись охотники все подряд списывать в расход по нехитрому принципу устарелости тематики. «А про что это там?» — «Про нэпманов». — «Да стоит ли ставить? Да стоит ли переиздавать?» И не желают при этом заметить того, что в этой пьесе об исчезнувших нэпманах драматург надавал звонких и злых пощечин тому буржуазному уродству, которое и сейчас отнюдь еще не исчезло с лица земли.

Мы должны бережно относиться к богатой истории советской драматургии, которая в лучших своих произведениях правдиво воспроизвела существенные явления и процессы реальной жизни.

Мы не можем допустить ложного, антиисторического представления, что формирование советского общества якобы закончилось чуть ли не с последними выстрелами гражданской войны, а дальше, дескать, все сразу стало таким или почти таким, как есть сейчас: и профессор Горностаев сразу стал марксистом, и Швандя немедленно овладел высотами культуры, а что не так — то от лукавого!

И если отвлечься несколько в сторону, — не являются ли подобные неверные представления о жизненном процессе и о процессе литературном одной из причин того, что так туго, медленно и нерешительно создаются обобщенные труды по истории советской литературы, что Институт мировой литературы, носящий имя Горького, за двадцать лет своей работы так и не дал народу хотя бы самой сжатой истории советской литературы.

2. О правдивом изображении жизни

Наша литература, в том числе и наша драматургия, на протяжении всей своей истории занимала и занимает позиции откровенной тенденциозности, партийности и гордится помощью, которую она оказывает партии и народу в строительстве коммунистического общества.

«Пишите правду», — говорил И. В. Сталин, отвечая писателям на вопрос, что такое социалистический реализм. И следует отдать должное нашей литературе: на протяжении своего исторического пути во всех своих лучших произведениях она была и остается литературой большой бескомпромиссной правды.

С высокой трибуны XIX съезда партия напомнила писателям о необходимости правдивого изображения жизни, без прикрас и компромиссов, без умолчания о конфликтах, без забвения теневых сторон. Это не было новым требованием, партия всегда предъявляла его, оно содержалось и в решениях партии по идеологическим вопросам в 1946 году. Но это было новым решительным напоминанием нам, и думается, что мы, литераторы, еще с недостаточной прямотой вскрыли те, получившие распространение в литературе, ошибки и недостатки, которыми было вызвано это напоминание со стороны партии.

За последние годы в ряде критических статей и писательских выступлений то там, то тут проскальзывала мысль, что следует, показывая жизнь в ее развитии, изображать людей не столько такими, каковы они есть, сколько такими, какими они должны быть. Причем эти взгляды сплошь и рядом подавались не просто в форме мыслей того или иного литератора, а как своего рода изложение требований народа к литературе. Между тем народ таких требований к литературе предъявлять и не думал, его требования к литературе всегда были неизменны: писать о жизни правду. А правдивый, диалектический показ жизни такой, какая она у нас есть, само собой предполагает, что зерна будущего, завтрашнего дня ежечасно рождаются в нашем сегодня. Что значит заглядывать в будущее? Значит ли это, что, живописуя картины современного общества, писатель должен умозрительно помещать в нем передовых людей, какими они должны быть по его представлениям? Конечно, нет! Заглядывать в будущее — это значит зорко видеть в сегодняшнем дне передовые явления, передовых людей такими, какие они есть на самом деле, отдавать много внимания изображению этих людей, провидеть в характерах и поведении этих людей черты и качества человека коммунизма и, показывая всю романтическую красоту их подвигов, в то же время, нисколько не лишая их живого естества, создавать в образах искусства примеры жизни и деятельности, примеры, которым будут подражать люди. Вот это и значит заглядывать в будущее.

Когда же справедливое требование, предъявляемое к литературе, видеть и подмечать в людях новое, передовое превращалось в требование изображать только новое, только передовое, — это приводило к искажениям жизненной правды. Так появлялись пьесы, где лучшее боролось с хорошим и наилучшее с преотличным. А для дурного и отсталого, чего еще предостаточно в жизни, вовсе не находилось места в драматургии. Подобные теории и подобная практика имели своими истоками не только незнание жизни, но, что еще хуже, нежелание знать ее. В этом сказывалось стремление превратить нелегкое для изучения, познания и изображения бурное, но живое течение жизни в некую дистиллированную воду, из которой выпарены все микробы пережитков. Эта теория и эта практика были связаны в той или иной мере с непониманием красоты нашего общества и в конечном счете подчас — с недостаточной верой в его силы. Согласно подобной теории и практике выходило, что, будто бы для того, чтобы показать всю красоту и силу нашего общества, надо предварительно искусственно препарировать его, отсечь все недостатки и теневые стороны жизни, умолчать о дурных людях, спрятать в тень дурные стороны характеров у хороших людей и специально отобрать для изображения лишь самые передовые явления и самых передовых личностей, да и их, по возможности, изобразить не такими, какие они есть, а такими, какими они должны быть.

Теория и практика подобного искусственного выделения из жизни передового и нового и столь же искусственного замалчивания трудностей и теневых сторон привели к тому, что на протяжении последних лет читатель все чаще стал замечать «ножницы», разнобой между тем, что он видел в жизни, и тем, что читал на страницах некоторых книг, видел на сцене. Тут, к сожалению, можно привести немало примеров. Я приведу два: один из области прозы, другой из области драматургии. В 1947—1948 годах Бабаевский выступил с романом «Кавалер Золотой Звезды», где вывел в центре живой и сильный характер Сергея Тутаринова и талантливо показал и трудности послевоенного восстановления сельского хозяйства, и упорство, и победы советских людей в борьбе с этими трудностями. Однако в дальнейшем — в первой и в особенности во второй книге «Свет над землей» — писатель, как мне кажется, стал все больше склоняться к несколько облегченному изображению жизни. Его герои постепенно все легче, на скорую руку, справлялись с любыми трудностями, изображение борьбы стало превращаться в перечень успехов, а общая картина жизни в конце романа стала приобретать оттенок розоватой умиленности и местами неправдоподобия. Хорошо начав свой роман, писатель к концу стал его заметно портить, приукрашивая жизнь и людей, сглаживая конфликты, закрывая глаза на теневые стороны жизни.

Нечто подобное в весьма наглядной форме произошло и с молодым драматургом Винниковым.

Н. Винников начал с талантливой, правдивой пьесы «Степь широкая». Но эта первая пьеса оказалась и самой острой его пьесой. В следующей же пьесе, «Чаше радости», драматический конфликт уже выглядел значительно ослабленным. И уже совсем бесконфликтной оказалась его последняя пьеса — «Именем нашей правды», где жизнь героев вообще лишена сколько-нибудь серьезных противоречий, а победы на трудовом фронте даются им с мало реальной легкостью.

А ведь Н. Винников — драматург даровитый и знающий то, о чем он пишет. Однако обезоруживающее влияние ложных теорий о том, что «следует» и что «не следует» показывать в драматургии, не только помешало Винникову развить успехи, достигнутые в первой пьесе, но, напротив, в дальнейшей работе сбило его с толку.

В связи с этими примерами мне хочется привести одно сравнение: искусственно выделяя из жизни только передовое и лучшее, писатели бывают похожи на человека, который, чтобы лучше разглядеть рыбу, вытаскивает ее из воды. Но рыба не живет без воды, и, подобно этому, даже самое лучшее, самое передовое, когда оно насильно вынуто из общего течения жизни, перестает жить в искусстве.

Между требованием сосредоточить все внимание только на передовом и так называемой теорией бесконфликтности, разумеется, есть самая прямая связь. В самом деле: что такое в конечном итоге теория бесконфликтности, как не отражение в искусстве теории затухания классовой борьбы, как не явно выраженное стремление не видеть отрицательного, дурного, отсталого, игнорировать его существование и, сузив поле своего зрения только до видения хорошего и лучшего, для начала отменить в драматургии удары, потом поставить под сомнение даже толчки и трения и, наконец, оставить лишь приятное взаимное касание слегка, самую чуточку, не сходных между собой характеров, что и является венцом и идеалом бесконфликтной драматургии.

Между тем, если дать себе труд вспомнить, что борьба за развитие нашего общества носит политический характер, что все наше общество в целом противостоит капиталистическому миру, если учесть, что наши достижения есть доказательства могущества и жизнедеятельности нашего строя; если понять, что отсталые настроения, отсталые поступки, ошибки людей, противостоящие нашему движению вперед, в конечном итоге являются минусами, отрицательными величинами в этой громадной общей борьбе, — то не будет никаких сомнений, что острые конфликты в нашей жизни не только существуют, но и не могут не существовать.

В повседневной жизни людей, в дружбе, в любви тоже ежедневно и ежечасно возникают конфликты, связанные с еще бытующими, а иногда в том или ином человеке даже бушующими остатками собственнических навыков и привычек, и обходить в драматургии такого рода конфликты нет никакой причины. Причем в жизни мы не больно-то часто характеризуем эти конфликты как столкновения хороших людей с еще более лучшими, а просто говорим: это хорошо, а то плохо; этот человек поступил прекрасно, а тот дурно. И это нисколько не противоречит нашим принципам терпеливого воспитания, перевоспитания, исправления людей.

Лакировка жизни и стремление вместе с тем изобразить ее, как нечто бесконфликтное, помимо прикрашивания действительности, выражается еще и в фигуре умолчания о тех или иных сторонах реальной действительности. Так появляются герои, которые или вовсе не любят или любят только мимоходом и так же мимоходом страдают в случае неразделенной любви. Так исчезают из пьес дети, со всеми не только радостями, но и сложностями, связанными с ними; так исчезает проблема квартиры, заработка, благосостояния. А если уж и появляются в пьесах подобные проблемы, то лишь в связи с бичеванием разного рода пошляков и отрицательных типов, которым якобы одним присуще думать о своих удобствах и нуждах.

И вот приходят в театр зрители, рядовые, обыкновенные, хорошие советские люди, смотрят на сцену — и не узнают себя.

Попытавшись составить себе представление о нашей жизни только по нашим пьесам, можно усомниться: да правда ли, что правительство шесть раз за эти годы понижало цены; да правда ли, что столько бились и трудились над повышением жизненного уровня народа, над улучшением условий жизни? Все это, в жизни реально существующее и так живо затрагивающее интересы людей, сидящих в зале, прошло как бы мимо людей, ходящих по сцене.

Это существенный вопрос, проходить мимо которого — значит быть чистоплюем.

Огромная роль вдохновленного творческого труда в жизни советских людей несомненна. Несомненна и необходимость уделять этому первостепенное внимание, создавая в литературе характеры советских людей. Однако у нас в драматургии до сих пор слишком часто занимались чуть ли не прямым изображением рабочего места человека, вместо того, чтобы показать то место, какое занимает работа в жизни человека, в его мыслях, в его интересах. Как результат этого — утомительное изложение той или иной технологии зачастую подменяло в драматургии широкую картину общественной жизни и общественной деятельности человека.

Подытоживая сказанное, нам, работникам драматургии, следует дать себе ясный отчет в том, что наша советская жизнь не нуждается в прикрашивании ее на сцене. Наше общество победоносно движется вперед, и оно достаточно сильно для того, чтобы не нуждаться ни в каких фигурах умолчания. Зритель хочет видеть на сцене правду о времени и о себе, и наш долг — приложить все силы к тому, чтобы удовлетворить его желание.

3. О мастерстве в создании характера положительного героя

У нас уже немало было поломано копий в спорах о том, может ли быть пьеса, в частности комедия, без положительных героев, и о том, может ли быть пьеса о нашей жизни, где в поле зрения драматурга попало большинство отрицательных героев, или, наконец, пьеса, где главный герой — отрицательный и ему отдано главное внимание драматурга. Дело доходило чуть ли не до бухгалтерских подсчетов, сколько можно иметь в пьесе черненьких и сколько беленьких. Думается, что эта сторона дела менее всего нуждается в критическом гадании на лепестках ромашки: «может — не может», ибо подобные споры решаются только живой жизнью драматургии, и в каждом конкретном случае единственным реальным доказательством служит хорошая пьеса.

Но есть другой вопрос, действительно закономерный. Говоря попросту, кто станет отрицать, что самое дорогое, самое бесценное в нашей жизни — это хорошие советские люди. Спрашивается, почему же им не быть самым дорогим, самым бесценным в драматургии? Так оно и есть. Конечно, не следует предъявлять механически каждому отдельному драматургу полной суммы тех требований, которые мы предъявляем ко всей драматургии, не следует навязывать **каждому** драматургу, в каждом случае непременного требования поставить в центр своей пьесы положительного героя и отдать ему главное внимание. Но вся **драматургия в целом** не только может, но обязана решать эту задачу.

Поэтому в разговоре о мастерстве драматурга необходимо особое внимание сосредоточить вокруг проблем, связанных с созданием характера положительного героя. Это — принципиальный вопрос драматического мастерства.

От успехов литературы в создании ярких характеров положительных героев прежде всего и раньше всего зависит решение проблемы художественного изображения народа, раскрытия средствами искусства решающей роли трудовых масс в историческом развитии общества. Ведь чем ярче характеры положительных героев, тем ярче выступает в них образ народа. Бесцветные личности, часто еще выводимые нами на сцену под видом положительных героев, не дают верного представления об облике нашего народа.

У нас охотно пишут общетеоретические и обзорные статьи о положительном герое, и добрая половина этих статей имеет заголовки и подзаголовки: «образ положительного героя» или «об образе положительного героя». Дело тут, конечно, не в терминологии, но беда в том, что слово «образ» во многих статьях оказывается чуть ли не синонимом иконы, а иконопись здесь как раз и противопоказана. Почему, в самом деле, непременно «образ», а не «характер»? Повторяю — дело не в терминах, а в существе; на данном этапе нашей работы критики принесли бы больше пользы драматургии, ставя во главу угла конкретное понятие характера, анализируя не только общее социальное содержание понятия «образ положительного героя», но, главным образом, то, как это содержание воплотилось в драматическом характере. При подобном анализе многие так называемые образы не заслужили бы права называться характерами, ибо у них в речах и диалогах цитаты для рецензентов есть, и очень звонкие, а живой индивидуальности — нет.

Это — первое замечание.

И второе — почему у многих критиков явилась тенденция отдельно рассматривать вопросы мастерства и отдельно вопрос о положительном герое. Как будто вопрос о создании характера положительного героя не есть коренной вопрос мастерства драматурга?

Говоря о положительном герое, прежде всего следует отказаться от довольно распространенного взгляда, что драматург обязан кого бы то ни было включать в свою пьесу по обязательной номенклатуре должностей и лиц. Ничего подобного! И вредным делом занимаются те критики, которые навязывают драматургам такую обязанность. Не обязан драматург, выводя парторга, выводить непременно рядом с ним директора или, выводя секретаря партбюро, обязательно помещать рядом с ним предзавкома. Нет такой обязанности у драматурга, ибо можно вывести на сцену секретаря парткома и все-таки не показать роли парторганизации в жизни коллектива советских людей, как это, например, получилось у Л. Зорина в комедии «Откровенный разговор», и можно не выводить секретаря парткома и в его отсутствие показать людей так, что будет совершенно ясна сила влияния партии на все их дела и поступки, как это, скажем, удалось А. Корнейчуку в его «Макаре Дубраве». Можно вывести в пьесе весь педагогический совет школы и устроить на сцене целое собрание и при этом не суметь раскрыть духа советской школы, и можно показать ее дух всего-навсего через одну скромную фигуру старой учительницы, как это в значительной мере удалось молодому драматургу В. Розову в его пьесе для юношества «Страницы жизни».

Создавая положительных героев, драматург не обязан руководствоваться штатным расписанием учреждений и ведомств, где работают его герои. Он обязан руководствоваться только одним — стремлением показать одну из правдивых картин жизни нашего общества через развитие и столкновение нескольких или многих характеров.

Наша жизнь изобилует крупными, яркими характерами, и драматургу нет оправдания, когда он наряду с характерами интересными и живыми выводит лица неинтересные и безжизненные, присутствующие в пьесе лишь в качестве исполнителей необходимых по разным соображениям функций.

На сцене никому не нужны суррогаты положительных героев. И когда такие суррогаты, — безликие, бесхарактерные, неинтересные сами по себе как люди, а существующие лишь как функции, — все ж таки появляются на сцене, то дурное дело делает критика, выставляя это как хотя и не полную, но все же частичную заслугу автора, у которого, дескать, хотя образ и не вышел, но все же замышлен верно и стоит на верном месте. Но ведь не место красит человека, а человек — место!

С разными людьми мы сталкиваемся в своей жизни: одни поражают тебя своей волей, способностями, силой души, оставляют по себе неизгладимое воспоминание, наводят на мысль, что вот такого или похожего человека хорошо бы вывести на сцену, чтобы все, а не только ты, им полюбовались; но бывает так — что и человек, как будто заметный по занимаемому им месту в обществе, и говорит разумные, верные вещи, и вообще ничего дурного, а уж во всяком случае особенно дурного о нем не скажешь, — а вот не западает в память, и сам о нем не вспоминаешь, и не возникает желания рассказать о нем людям, потому что ведь не станешь же, в самом деле, рассказывать о человеке непримечательном только потому, что у него заметная должность и ты его увидел при исполнении этой должности. Не придет же это никому в голову в жизни. Так почему же иным из нас то и дело приходит это в голову в драматургии? Почему мы частенько позволяем себе своим скучным рассказом дискредитировать в глазах зрителя людей, которые должны быть самыми дорогими для него, — своих положительных героев.

Советской драматургией создана целая галерея положительных героев, написанных уверенной рукою, людей, интересных зрителю, живых людей, вызывающих чувство любви. Не будь этой галереи положительных героев, нечего было бы говорить и об успехах советской драматургии. Здесь и Любовь Яровая и Роман Кошкин Тренева, и Годун в «Разломе» Лавренева, и чудак Волгин Афиногенова, и Гай Погодина, и Мотыльков Гусева, и Платон Кречет и Саливон Чеснок и Макар Дубрава Корнейчука, и Комиссар и Шибаев Вишневского, и Орлов Сурова, и Гринева Софронова, и немало других положительных героев. Если мы обратим внимание на важнейшую черту, общую всем этим образам, то заметим, что это прежде всего положительные характеры, а не положительные функции, причем характеры действующие. Они не стоят над схваткой, нет, эти люди — всегда в гуще борьбы, и зрелище того, как они борются, и составляет главную красоту их человеческого поведения.

При всех обстоятельствах не следует подменять понятие положительного героя понятием героя идеального. В одной из своих статей на театральные темы Щедрин писал: «Да не подумает, однакож, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала». Эта мысль очень важна и правильна. Нам следует ясно сказать себе: мы, драматурги, садясь за пьесу, утверждаем свои идеалы всем ходом развития ее, и в том числе в очень большой мере — делами и словами своих положительных героев. Однако это ничего общего не имеет с идеализацией самих героев. Это живые, земные люди, борющиеся, думающие, подчас колеблющиеся, иногда совершающие ошибки, но в конечном итоге приходящие к верным решениям.

Здесь уместно будет сказать несколько слов относительно сомнений и колебаний. Положительный герой, разумеется, не обязан сомневаться и колебаться, прежде чем принять верное решение. Я просто хочу сказать, что раздумья — это одна из форм духовной жизни человека, и положительные герои обладают правом на эту форму душевной жизни наравне со всеми остальными живыми людьми. Однако в последнее время кое-где в высказываниях по вопросам драматургии проскальзывали нотки, в которых звучало неверное убеждение, что душевные колебания и сомнения есть чуть ли не главный показатель глубины характера. Думается, что такой взгляд на вещи неправилен и представляет собой шараханье от взгляда противоположного, лишавшего положительного героя всякого права на раздумья, на ошибочные суждения, под страхом административного изъятия его из списка положительных героев.

Вообще надо сказать, что стремление излишне уточнить список черт, положенных и не положенных положительному герою, стремление схематически свести всех возможных в нашей драматургии положительных героев к одному или нескольким типам, выглядит нелепо, ибо, лишь только мы обратимся к живой жизни, мы увидим, что большинство живущих вокруг нас людей — люди, в которых положительное преобладает над отрицательным и которые теми или другими своими чертами являются основой для создания положительных героев в драматургии.

Спрашивается: разве можно пытаться привести всех их к одному или нескольким знаменателям? В том-то ведь и беда, что мы, драматурги, слишком часто словно надеваем на глаза шоры и, разыскивая каких-то особенных, исключительных положительных героев, не замечаем всего того необъятного богатства положительных типов, характеров, человеческих черт, которые существуют в окружающей нас действительности, очень робко открываем в жизни и выводим на сцену новые типы, драматургией еще не показанные.

Вопрос не в том, сколько раздумий и сомнений надо отвешивать на долю положительного героя для его оживления и утепления. Положительного героя вообще не надо утеплять, у него должна быть своя собственная нормальная температура. А само желание «утеплить» героя возникает тогда, когда для него драматургом найдено место в пьесе, но не найден характер. И тут часто дело доходит до того, что выясняется: сама пьеса начала замышляться не с той стороны, с какой ее надо было замышлять; карточный домик приблизительного сюжета построен, даже стекла в окошках уже вставлены, дверка навешена, а главное — положительный герой, человек, человечище, из-за которого стоит и весь огород городить, в дом не вселен и через игрушечные оконца и дверочки даже вовсе и влезть в него не может. Опрометчиво окончательно возводить жесткую конструкцию сюжета раньше того, как хотя бы в общих чертах определились характеры и масштабы людей, которых предположено поселить в этом доме. А лучше всего, чтобы эти будущие жильцы дома, в соответствии со своими характерами, привычками, потребностями, вместе с автором, пусть по его основным чертежам, но именно вместе с автором окончательно возводили здание сюжета.

Возвращаясь к вопросу о характере положительного героя, следует сказать, что интерес зрителя к герою неизбежно слабеет, как только он видит, что автор заранее все уже сам решил за своего героя, и герой этот, в сущности, не герой, а лишь своего рода ответ, напечатанный в конце задачника по арифметике. Но читатель ищет в пьесе не просто ответа, а ответа, который рождается на его глазах, т. е. зритель ждет от драматурга решения задачи в своем присутствии. Когда ученик нерадив, когда он сразу спешит заглянуть в ответ и лишь потом начинает задним числом подгонять под него ход решения задачи, то, обнаружив это, такому ученику ставят в школе двойку, а то и кол. К сожалению, когда у нас нерадивые драматурги действуют подобным образом, они ко вреду драматургии и к возмущению зрителей вместо двойки или кола иногда получают в нашей театральной критике отметку три с плюсом, а то и четверку.

Да, положительный герой в итоге придет к правильным решениям по тем затронутым в пьесе коренным вопросам, ради решения которых она написана. Но зритель желает видеть, как герой пришел к этому решению, а если видит, что решение трудное, то хочет видеть, как трудно было притти к нему герою. К примеру взять, герой, в разлуке с семьей провоевавший всю войну, вскоре же после войны назначается на далекое строительство, да вдобавок еще на первое время без семьи. Да, он принимает решение, что не должен отказываться от трудного, но почетного назначения. И не прими он этого решения, люди не признали бы его за положительного героя. Но зритель желает видеть, чего стоило герою такое решение, как оно ему далось, как он проклинал все на свете, впервые узнав о новом назначении, какой трудный разговор был у него в семье, каких усилий стоило ему снова уехать. Это будет та правда душевной жизни, не видя которой, зритель не полюбит героя.

Или другой пример. Герой решает не ломать семью и отказаться от родившейся в нем большой и глубокой любви к другой женщине. Если все это будет дано лишь как правильный ответ в конце задачника, зритель, пожалуй, не будет спорить, но и не вынесет из виденного чувства душевной привязанности к изображенному человеку. Но если показать, как это далось человеку, что ему понадобилось пережить для того, чтобы сделать так, а не иначе, — вот тогда он может стать дорог зрителю и высотою своих взглядов на долг, и своей решимостью, и своим самоотречением от того, что ему очень дорого. Напомню, что примерно такая ситуация изображается в пьесе Е. Успенской и Л. Ошанина «Твое личное дело». Герой пьесы Дымченко, полюбивший Ольгу, оказался в очень сложном, я бы сказал, драматическом положении. Но авторы пьесы показали конфликт далеко не в полную меру его драматизма — в жизни такие решения, какое приняли Дымченко и Ольга, даются труднее, а подчас и просто оказываются на грани невозможного.

Третий пример: в рискованный момент герой выступает в защиту правого дела, скажем, оклеветанного человека, вступает в борьбу с сильным, даже опасным противником. Драматург дает ответ в конце задачника: честный человек видит несправедливость, — значит, выступает против нее. Зритель согласен с этим, он одобрит такого человека, будет симпатизировать ему; но не станут ли куда глубже и горячее его симпатии, если драматург даст возможность ему увидеть те минуты душевной жизни героя, которые предшествуют вступлению в борьбу, когда человек в последний раз рассуждает, взвешивает, оценивает положение, и не вслепую, а, оценив все опасности, тем не менее бросается в борьбу. Этого мне, например, не хватало, когда я читал последнюю пьесу Л. Зорина «Гости», где конфликт дан весьма острый, а тяжесть борьбы только приблизительно угадывается.

Вообще надо сказать, что у нас критики слишком часто называли психологизированием показ нормальной душевной жизни человека. А драматурги иногда поверхностно понимали действенность героя лишь как непосредственную действенность поступков, но не показывали душевной работы, происходящей в нем. Между тем нельзя считать, что ты создал действенный образ героя, наделив его только действенными поступками и держа его при этом в бездействии души, разума, чувств. Одни верные поступки учат далеко не всему. Для того, чтобы они учили по-настоящему, они должны быть подготовлены очевидной для зрителя душевной работой. Недостатки в изображении психологии, внутреннего мира героя особенно бросаются в глаза в тех пьесах, где резкий перелом в жизни героя выдвинут на первый план самим авторским замыслом. В пьесе В. Собко «Счастье Трофима Корчака» герой проходит сложный путь идейного развития, освобождаясь от индивидуалистических пережитков. Но путь этот обозначен лишь отдельными вехами. Герой психологически как бы «прыгает» от одной вехи к другой. Зритель видит результаты этих прыжков, а сложный психологический процесс, приводящий Трофима к большим внутренним переменам, так и остается до конца не раскрытым.

И, наконец, еще одно существенное прибавление к уже сказанному о характере положительного героя. Среди положительных образов нашей драматургии фигуры вожаков масс, партийных работников занимают большое, неотъемлемое место, и это естественно потому, что отражает цельную картину того, что происходит в жизни. Однако, хотя у нашей драматургии были и успехи в этом отношении, но все же она в последние годы потерпела особенно много художественных неудач именно в изображении партийных работников, их человеческих характеров. Последний по времени весьма наглядный пример тому — неудачный образ партийного работника Плотовщикова в интересной в целом пьесе А. Крона «Кандидат партии», поставленной у вахтанговцев. Кругом характеры, а между ними ходит по сцене поименованная секретарем парткома абстракция, говорящая от времени до времени разные правильные вещи. И это ведь далеко не в одной только пьесе Крона. Можно тут вспомнить и секретаря обкома Петрова в пьесе молодого, способного драматурга А. Кожемякина «Беспокойная должность», можно вспомнить сразу три равно неудачные фигуры и парторга банка, и парторга строительства, и секретаря обкома в «Государственном советнике» Б. Фаянса и М. Саголовича или секретаря райкома Марцеву в, вообще-то говоря, острых, зубастых «Больших хлопотах» Леонида Ленча. Да и в «Вешних водах» Ю. Чепурина секретарь партбюро Тальянов решительно уступает в яркости характера своему антагонисту — Барсукову.

В чем тут дело? На это важно ответить, ибо создать живые, любимые зрителем, самобытные характеры вожаков масс, партийных работников — прямой и неотложный долг нашей драматургии.

Пытаясь создавать положительные образы партийных работников, некоторые наши драматурги путают понятие причины и следствия: у них выходит, что человек хорош потому, что он секретарь. А на самом деле все наоборот. Человек стал секретарем потому, что он хороший человек, хороший коммунист. То, что на посту секретаря работает стоящий человек, — типическое явление для нашей жизни. Масса выделяет из себя лучших людей, выдвигает их руководителями, они выражают идеи массы, они руководят массами и учатся у них. Но все это опять же лишь подчеркивает ту истину, что пост — благодаря личности, а не личность — благодаря посту. Нежелание до конца понять это приводит к тому, что драматург, заранее решив, что человек хорош, потому что он секретарь, уже мало озабочен тем, чтобы создать характер человека, чтобы доказать, что этот человек, обладающий таким, а не иным характером, действительно достоин быть секретарем, достоин быть вожаком масс. Не считая необходимым доказать это и раскрыть образ как характер, драматург ограничивается заботой, чтобы действия его секретаря соответствовали правильному пониманию должностных функций. На поверку выходит, что к должности секретаря, в принципе, зритель питает уважение и без помощи драматурга, а к данному секретарю, выведенному в пьесе, чувств не питает, ибо тот по милости драматурга характера не имеет.

Такова первая ошибка, распространенная в драматургии.

Вторая ошибка состоит в том, что сплошь и рядом у нас в пьесах секретарь выводится меньше всего как работник, засучив рукава делающий свое партийное дело, думающий, спорящий, принимающий правильные решения, иногда ошибающийся, отвечающий за каждое свое действие перед партией, и больше всего, чаще всего выводится как судья чужих ошибок, который в некоторых пьесах, например, в том же «Государственном советнике» Фаянса и Сагаловича, как бы даже специально ждет, чтобы окружающие ошиблись для того, чтобы он мог хладнокровно взвесить их достоинства и прегрешения и вынести свой окончательный и безошибочный приговор. При этом сам он, как правило, в таких пьесах не несет никакой ответственности за ошибки людей, которые он сам же своевременно не предупредил. Такое превращение секретарей в судей зашло в нашей драматургии в иных случаях столь далеко, что уже и актеры начинают под влиянием драматургов играть таких секретарей чуть ли не судьями или прокурорами, как, например, в поставленной театром имени Моссовета комедии Л. Ленча «Большие хлопоты».

(Окончание на 3-й стр.)

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Доклад К. СИМОНОВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

(Окончание)

В итоге неверная обрисовка характера деятельности секретарей партийных организаций приводит к неживой, неправдивой обрисовке их человеческих характеров.

Наконец, третья распространенная ошибка, о которой я говорил уже в применении к созданию образа положительного героя вообще, — но которая проступает в особенно отчетливой форме именно в образах партийных руководителей,—драматурги создают из секретарей не просто положительные, а идеальные лица, путая понятие идеала партийного руководителя с понятием, так сказать, персональной и последовательной идеальности каждого данного выведенного в пьесе секретаря буквально во всех его речах и поступках. Тут сыграли свою роль и отдельные дидактические выступления критики, по существу требовавшие такой идеализации, идя не прямо, а от обратного, объявляя все, что шло вразрез с такой идеализацией, искажением, умалением и т. д. При этом, в сущности, намекалось, что партийный секретарь, а в особенности секретарь крупной партийной организации, должен быть в произведениях искусства, и прежде всего в драматургии, где он ходит по сцене, как живое лицо,— объявлен вне критики и что, выводя те или иные слабости или недостатки того или иного партийного руководителя, драматург якобы посягает на авторитет партии. Подобная дидактическая критика мешала драматургии создавать на сцене характеры живых, хороших, подлинных, во плоти и крови, партийных работников, которых народ любит в жизни и к которым с самой горячей симпатией относится на сцене, как только они появляются там.

Таковы главные наши ошибки в этом важном деле. Наш долг — преодолеть их.

4. Некоторые другие вопросы драматургического мастерства

Задача создания истинно художественного образа положительного героя и задача беспощадной борьбы со всеми теневыми сторонами действительности не только не входят ни в какое противоречие друг с другом, а, наоборот, диалектически дополняют друг друга и составляют две стороны одной и той же задачи: правдиво показать жизнь нашего общества. И нет нужды специально приберегать резко отрицательные персонажи только для сатирических комедий, так же как нет нужды отбирать в другой комнате только хороших и очень хороших людей в качестве специального фонда для умилительно-дидактических пьес, где действие начинается с того, что все почти хорошо, а кончается тем, что все совсем хорошо.

Как положительные характеры, так и отрицательные с наибольшей очевидностью раскрываются в борьбе друг с другом. Только надо сразу же предупредить себя от той ошибки, которая прощупывается в ряде последних пьес и которая, несмотря ни на какие громы и молнии в адрес теории бесконфликтности, на самом деле является своего рода новым видоизменением бесконфликтной драматургической практики. Я говорю об игре в поддавки, имеющей место в некоторых пьесах. Да, драматург поначалу как бы сводит в резком конфликте положительный характер с отрицательным. Но чем ближе к развязке, чем обостреннее по внешности идет борьба, тем больше вас преследует чувство, что на сцене происходит что-то не то, что положительные и отрицательные герои разыгрывают свою партию все более условно. Когда дело начинает подходить к решительной минуте, положительный герой, как и начал, продолжает играть в шашки, а отрицательный вдруг переходит на поддавки. Кажется, что у него только и осталось заботы — как бы поскорей отдать положительному герою все свои шашки и помочь ему как можно блистательнее выиграть партию.

Такие поддавки в финале мы можем с равным успехом наблюдать и в последней картине пьесы Крона «Кандидат партии», где с невероятным упорством стремится саморазоблачиться Востряков, и в последнем акте пьесы Сурова «Порядочные люди», где так и кажется, что Енотов страшно озабочен тем, чтобы все окружающие положительные герои поскорее покончили с последними колебаниями, обозвали его мерзавцем и выбросили из своей среды. Слов нет, иной негодяй внезапным поступком неожиданно для себя может сам помочь своему разоблачению. Но несравненно чаще он, никому не поддаваясь и даже в мыслях этого не держа, стремится сохранить себя, выйти из-под удара, а то и перейти в наступление. Когда отрицательный персонаж в борьбе не ложится сам на обе лопатки, то это открывает драматургу возможность показать и ум, и жизненный опыт, и силу характера положительного героя, возбудив к нему доверие зрителя, а не делая из этого героя ребенка, воображающего, что от его легкого толчка свалилось целое дерево, которое на самом-то деле давно собственноручно тайно подпилено драматургом и держалось на одном волоске.

Отрицательный тип — враг, жулик, перерожденец — поставлен нашей советской действительностью в такие обстоятельства, что он в подлинной жизни лишь в исключительных случаях решается открыто переть на рожон. Он так или иначе маскируется, и это опять-таки не ослабляет, а углубляет конфликт между ним и положительным героем. Умение разоблачать этого маскирующегося человека есть дело бдительности, ума, опыта, воли положительного героя, это умение усиливает образ положительного героя, дает ему новые краски характера. Однако некоторые драматурги не желают считаться с этим и вопреки законам драматургического мастерства спешат заставить отрицательного персонажа поскорей, впрямую высказать все свое отрицательное существо перед лицом положительных героев. Поступая так, драматург не только нарушает естественность поведения отрицательного персонажа, но и оглупляет своих положительных героев, которые сплошь и рядом еще долго и наивно хлопают глазами после того, как любой зритель давно понял, что высказавшийся перед положительными героями с полной откровенностью негодяй есть негодяй и больше никем и быть не может. Чаще всего на путь такого грубого саморазоблачения ставятся драматургами отрицательные герои в сатирических комедиях. Вместо того, чтобы добиваться сатирического заострения образа всеми доступными им художественными средствами, авторы нередко возлагают задачу заострения... на самих обличаемых персонажей, и вот они, облегчая работу драматурга, начинают по доброй воле и с каким-то непонятным упоением обливать себя помоями и мазать дегтем... Получается не заострение образа, а нарушение элементарного жизненного правдоподобия пьесы. Нагляднейший по своей прямолинейности пример этого являл первый вариант комедии Н. Вирты «Гибель Помпеева», к счастью, в последнее время во многом к лучшему переработанной автором.

Иногда, опасаясь поместить еще одного отрицательного или хотя бы ущербного персонажа в пьесе, где уже существует один отрицательный герой, драматурги держат этого героя с самого же начала в состоянии преувеличенного искусственного одиночества, — ему просто не перед кем откровенно показать свои отрицательные качества, рассчитывая на какое-либо сочувствие. И тогда он, вопреки логике жизни, откровенно выявляет свои отрицательные качества перед теми, на чье сочувствие он не только не может рассчитывать, но от кого, в силу внутренней правды образа, должен был бы, наоборот, прятаться. Корень распространенности этого промаха в драматургии — отчасти в неумелости, отчасти в робости, а в конечном итоге в неправдоподобном изображении жизни, где на самом деле подавляющее большинство отрицательных типов до поры до времени, до окончательного разоблачения и отсечения от общества, в каких-то иногда сложных, иногда косвенных формах, но находит известную питательную среду.

В этом, между прочим, и опасность дурных, фальшивых, темных людей, в этом их цепкость, в этом объяснение того, что они все с большим трудом, но как-то еще присасываются к нашему обществу. Игнорировать это — значит нарушать и правду жизни и законы драматургического мастерства.

5. О широте взгляда театральной критики и о мастерстве ее

Драматург и театральный критик — люди, в конечном счете работающие в одном большом цехе и преследующие общие цели.

Многие из нас, драматургов, со слишком большой легкостью отделяют себя от театральных критиков. В особенности часто это бывает, когда обнаруживаются промахи и ошибки в театральной критике — в таком случае драматурги спешат говорить «они», забывая о своей доле ответственности за состояние критической мысли, о том, что театральная критика слагается из статей о драматургии и театре, кем бы они ни были написаны— критиком, драматургом, режиссером или автором.

Надо отметить, что за последние полтора года наша театральная критика несколько выросла, расширилась и за счет ряда вновь появившихся молодых имен, и за счет многочисленных выступлений в печати актеров, режиссеров и драматургов. С рядом важных статей, посвященных вопросам драматургии и театра, выступила «Правда». Довольно широко обсуждались эти вопросы на страницах «Литературной газеты». Журнал «Театр», покончив с узкой кастовой замкнутостью и с однообразным верчением в кругу все одних и тех же авторов, стал за последнее время трибуной живой и разнообразной театральной критики. В нашей критике стало меньше статей, наполненных мертвящей дидактикой и стремлением во что бы то ни стало навязать драматургии те или иные шаблоны, и больше статей живых, отмеченных ростом мастерства художественного анализа, постановкой острых вопросов. Хотя у нас нет еще поводов быть удовлетворенными существующим положением в театральной критике, но привычную формулу об отставании ее не хочется употреблять. Справедливей будет сказать, что в нашей театральной критике, несмотря на все ее весьма серьезные недостатки, наконец, намечается некоторое оживление, подобное оживлению в драматургии, да и, надо прямо сказать, связанное с этим оживлением.

Однако на фоне этого оживления и в драматургии и в театральной критике особенно важно кратко остановиться на том, чего еще недостает нашей критике, и на том, с чем она еще никак не может расстаться из своего вульгарно-дидактического багажа, на вред которого полтора года назад столь решительно указала партийная печать.

Прежде всего — нашей театральной критике все еще недостает внимания к специфике искусства, к разнообразным и многочисленным особенностям драматической литературы.

Говоря о партийности литературы, в статье «Партийная организация и партийная литература», В. И. Ленин писал:

«Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата».

Это высказывание Ленина необыкновенно важно для понимания задач нашей критики, которая должна всегда помнить, что наша литература, подлежа оценке с точки зрения своей верности служения идеям коммунизма, в то же время не может в критических статьях подвергаться какому бы то ни было механическому равнению, нивелированию или критиковаться с забвением того, что в ней должен быть дан простор индивидуальным склонностям писателей, простор мысли и фантазии, форме и содержанию.

Наша театральная критика должна заботиться о том, чтобы драматургия правдиво изображала жизнь, не робела ставить острые вопросы, не амнистировала дурных явлений и дурных людей при помощи умолчания об их существовании. Неуклонно заботясь обо всем этом, наша театральная критика должна иметь широкий взгляд на искусство драматургии, должна в различиях творческих индивидуальностей и художественных направлений видеть не досадливую трудность для себя в том смысле, что, дескать, как все это привести к общему знаменателю, а, напротив, открывать в этом ростки все новых и новых возможностей нашей драматургии.

Театральная критика должна быть глашатаем творческой смелости в драматургии, поборницей художественного своеобразия ее новых произведений. Советскому искусству нужны самые разнообразные жанры сценической литературы — от трагедии до водевиля.

На ответственности критики, в частности, лежит сейчас особенно заботливое и пристальное внимание к советской комедии. Если говорить о недавнем прошлом, то нечего скрывать, что комедия наша на какое-то время заметно захирела. Это случилось не только потому, что в нашей печати слишком часто обходился вопрос о необходимости обличения и осмеяния отрицательных явлений жизни, не только потому, что бытовала тенденция к лакировке жизни, но еще и потому, что в ряде случаев наша критика выдвигала неправомерные унифицированные требования по отношению к комедии. При этом нисколько не учитывалось, что, во-первых, комедию вообще нельзя судить по тем же законам, по которым судят драму, а во-вторых, что комедия — это тоже целый мир с резкими жанровыми различиями внутри него, что есть водевиль и сатирическая комедия, комедия бытовая и комедия лирическая, что и внутри комедии нельзя поэтому применять одну и ту же шкалу оценок, вне зависимости от того, что перед нами: «Медведь» или «Вишневый сад», если говорить о диапазоне комедийного жанра в пределах хотя бы одного только творчества Чехова.

Забвение того, что произведения определенного жанра надо судить по законам этого жанра, вызвало на практике затухание комедийного жанра, а в театральных постановках — испуг перед остротой формы и в актерском исполнении комедийных ролей, и в режиссерской трактовке комедий, и в оформлении. Бесспорно, что комедия отправляется в своих предпосылках от реальной жизни, но в то же время в ней — в силу особенностей жанра — присутствует целая система определенных условностей; забвение этого в критике привело к тому, что к комедии, к режиссерской трактовке ее, к актерской игре в ней часто предъявлялись неуместные и даже нелепые требования. Если, допустим, предъявить такие требования к сатирическому журналу «Крокодил», пришлось бы все карикатуры в нем преобразовать в станковую живопись, а на обложке печатать «Утро в лесу» Шишкина, не посягая ни на малейшее искажение образов медведей.

Поддерживая в нашей драматургии все истинно талантливое, не допуская, чтобы ее укладывали на прокрустово ложе схоластических канонов, наша театральная критика должна твердо помнить слова Добролюбова, который, борясь с вредной догматической критикой, чуждой живой жизни и искусству, писал о ней, что она: «приступает к авторам, точно к мужикам, приведенным в рекрутское присутствие, с форменною меркою, и кричит то «лоб!», то «затылок!», смотря по тому, подходит новобранец под меру или нет. Там расправа короткая и решительная; и если вы верите в вечные законы искусства, напечатанные в учебнике, то вы от такой критики не отвертитесь. Она по пальцам докажет вам, что то, чем вы восхищаетесь, никуда не годится, а от чего вы дремлете, зеваете или получаете мигрень, это-то и есть настоящее сокровище».

Нам нужно бороться в нашей критике с проявлениями ханжества, а также против часто еще встречающегося разрыва между общими верными критическими предпосылками и неверной практикой разбора конкретных пьес, когда критик в общих предпосылках с пеной у рта ратует за конфликт, за смелость в изображении характеров, а, переходя к конкретному разбору произведения, на практике ставит под сомнение любой конфликт и объявляет искажением действительности всякое изображение отрицательных явлений жизни. Такая ханжеская критика весьма опасна. С одной стороны, она на виду как бы бежит вперед, расчищая путь искусству, а с другой стороны, готова незаметно, по каждому конкретному поводу за фалды стащить это искусство с пути смелости и дерзания.

Одной из форм ханжества, которое еще проявляется в нашей критике, является высокомерное невнимание и неуважение к тому суду, какой выносит пьесе зритель. Этот суд слагается из многих и разных элементов и обстоятельств. Критик вправе иметь свое собственное мнение и не всегда, не во всем соглашаться с этим судом, и более того, пытаться через печать своим критическим словом повлиять на этот суд. Но он не вправе начисто игнорировать этот суд и пренебрегать своей прямой обязанностью, прежде чем выносить окончательное мнение о спектакле и пьесе, изучить простой, но важный для определения мастерства драматурга вопрос: где, в каких сценах в театре и муха не пролетит и где и почему в зрительном зале начинают зевать и кашлять. Ибо эпидемия кашля в зрительном зале — это ведь тоже своего рода коллективная рецензия.

Последнее, но очень важное, к чему хотелось бы призвать нашу театральную критику,—это и бережность в отношении кадров драматургии. Можно и должно очень строго судить серьезные ошибки того или иного драматурга, но не надо при этом без достаточных оснований подозревать драматурга во всех смертных грехах, создавать вокруг него атмосферу общественного недоверия, облыжно приписывать ему сознательную клевету и вдобавок при этом изображать из себя Иванов-непомнящих, которым, видите ли, нет никакого дела до того, что человек, пусть совершивший серьезную ошибку в последней пьесе, сделал до этого немало полезного для советской драматургии. Надо помнить, что литератору, совершившему ошибку, лишь поможет исправить ее сознание, что ему не только указали на его ошибку, но при этом помнят и то полезное, что он сделал до нее, и верят, что, преодолев свои ошибки, он окажется способным создавать хорошие произведения и в дальнейшем. И тут дело не в простом смягчении формулировок, а в хозяйском отношении к писателю, в заинтересованности в его судьбе, в желании поставить его на ноги, даже если он сбился с пути.

**

Наша драматургия собирает сейчас силы для того, чтобы выйти из периода отставания, в котором она находилась в течение нескольких лет.

Целый ряд пьес, недавно законченных, репетирующихся или только что сыгранных, позволяет надеяться, что нынешний сезон в театрах будет значительно богаче предыдущего.

«Опасный спутник» — Салынского, «Вешние воды» — Чепурина, «Варвара Волкова» — Софронова, «Ангел хранитель из Небраски» — Якобсона, «Извините, пожалуйста» — Макаёнка, «Большие хлопоты» — Ленча, «Не называя фамилий» — Минко, «Лермонтов» — Лавренева, «Стрекоза»—Бараташвили, «Беспокойная должность»—Кожемякина, «Лес дремучий»—Щеглова, «Месроп Корсоцян» — Зарьяна, «Кряжевы» — Лаврентьева, «Утро наших лет» — Леберехта и Эйнбаума, «В старом городе» — Каверина, «Порядочные люди» — Сурова, «Горячие сердца» — Броделе, «Кандидат партии» — Крона, «Проданный дом» — Ягджяна, «Гости» — Зорина, «Тер-Кипчиган» — Абдумомунова, «Где эта улица, где этот дом» — Дыховичного и Слободского, — все эти пьесы написаны в разных жанрах, с разной силой, но каждая из них, на мой взгляд, по-своему будет интересна зрителям. Причем, не претендуя на полноту этого списка, я все же хочу обратить внимание пленума на тот большой вклад, который делают в этом году драматурги многих братских республик в наш коллективными усилиями создающийся всесоюзный театральный репертуар.

Для того, чтобы закрепить то оживление в нашей работе, которое уже наметилось, мы, драматурги, театральные деятели и театральные критики, должны работать в обстановке сплочения сил, творческой дружбы и, не прибегая к амнистиям, прямо указывая друг другу на ошибки и промахи, в то же время особенное внимание уделить всему хорошему, что появляется в драматургии, всему свежему и новому, что возникает в результате расчистки атмосферы от лживых теорий бесконфликтности, от дидактической лакировочной критики.

Необходимо бережно относиться к работе друг друга, необходимо в особенности бережно относиться к работам молодых авторов, которые своим появлением расширяют существующий круг драматургов. Нужно приветствовать новаторские поиски в области драматической формы, приветствовать смелость и даже дерзость в этом направлении, не страшась всякого рода элементов спорности и дискуссионности, если в пьесе присутствует при этом здоровое идейное начало, присутствуют зоркость и талант художника. Это относится, разумеется, не только к формам драматургии, но и к новаторским поискам в области формы в режиссуре, при постановке пьес.

Драматургия должна чутко прислушаться к интересам и запросам зрителя, а сделать это — значит прежде всего создать правдивые мастерские произведения о людях нашего времени, пьесы, где бы находили свое художественное выражение великие идеи борьбы за победу коммунизма, пьесы, написанные с верным пониманием человеческих доблестей, страстей и слабостей, с глубокой любовью к людям, с сочувствием их радостям, с состраданием к их горю, а главное — с безграничной верой в силы и разум народа. Эта дружная работа должна вестись на основе творческой взаимопомощи, когда речь идет о явлениях искусства, и на основе принципиальной нетерпимости ко всем проявлениям дешевого потребительства, приспособленчества, халтуры, которые будут стремиться пролезть в драматургию, пристроившись в хвост любой формулировке, которая покажется им для этого удобной. Плодить халтуру под предлогом расширения фронта драматургии мы никому не позволим.

Мы приложим все усилия, чтобы достойно ответить на требования партии, на требования народа. Мы будем отвечать своими пьесами на волнующие советских людей вопросы жизни, работы, дружбы, любви, быта. Мы будем смело и нелицеприятно высказывать перед зрителем свою точку зрения по всем этим вопросам, твердо помня, что, когда жизнь ставит перед драматургом тот или иной важный для общества вопрос, драматург не имеет права воздерживаться, — он обязан голосовать!

НОВЫЕ ПЬЕСЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Содоклад Б. ЛАВРЕНЕВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

Вопросы драматургии так широки и неохватны, что приходится сознательно ограничиваться наиболее принципиальными и важными проблемами, многое оставляя невысказанным. В частности, ни в доклад К. Симонова, ни в мой содоклад не входят вопросы кинодраматургии, музыкальной и детской драматургии, драматургии одноактной. Мы уверены, что по этим и по другим волнующим драматургов вопросам выскажутся сами участники пленума в прениях.

Основной задачей данного содоклада является разговор о нашей драматургии последних двух лет и о перспективах театрального сезона наших драматических театров на 1953/54 год.

В процессе роста и развития у нашей драматургии, кроме удач, были и крупные срывы, ошибки и заблуждения, препятствовавшие ее поступательному движению. В эти трудные минуты на помощь драматургам всегда приходила наша Коммунистическая партия, друг и воспитатель. Мы глубоко благодарны партии и правительству за постоянную заботу, внимание и помощь.

Если принять за критерий жизнь нашей Родины, жизнь и дела советского народа, то нужно честно сказать, что драматургия на сегодня еще отстает от общего темпа развития страны. На это нам было указано в постановлении Центрального Комитета партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Об этом писала партийная печать. С трибуны XIX съезда Коммунистической партии были даны ясные и точные указания о задачах и перспективах развития нашей литературы и, в частности, драматургии.

У некоторых людей, склонных к преувеличению, имеется тенденция без конца говорить о кризисе драматургии. А между тем в течение последнего года появился ряд новых пьес, в основном написанных молодыми драматургами, свидетельствующих о том, что есть еще порох в пороховницах и что творческий потенциал драматургии крепнет. Но нужно решительно предостеречь от увлечений обратного порядка, от самоуспокоенности, благодушия. Здоровые ростки есть, но до пышного цветения еще далеко.

Основной, главной и неотложной задачей, стоящей перед советской драматургией, является ее связь с современностью, живой контакт с жизнью, с делами и трудами советского народа. Драматургия должна живо откликаться на большие, значительные общественные события, отражать современность в глубоких, ярких и правдивых художественных образах. Так сформулированы ее задачи в указаниях партии, но сегодня они еще нами не решены. Современность во всей ее многогранности, полноте и силе не нашла еще достойного отражения в наших пьесах.

Беда в том, что многие наши драматурги смешивают понятия современности и злободневности. Описывая первый попавший на глаза внешне эффектный случай, драматург строит порою на нем пьесу, проходя мимо явлений, гораздо более глубоких, типических, полно и выразительно раскрывающих жизнь. Пьеса, трактующая проблемы современности, может получить право на долгую и славную сценическую жизнь лишь в том случае, если автором взята проблема узловая, остро и длительно волнующая общество, и если эта проблема философски глубоко осмыслена, именно **как общественная проблема,** и ярко выражена через выпуклые, впечатляющие, резко типические образы и характеры.

Наш зритель неимоверно вырос культурно за время существования советского строя; выросла и его требовательность ко всем видам искусства. Зритель решительно перестает терпеть ремесло в искусстве, легкость и поверхностность в мыслях и отказывается питаться эрзацами. Он не хочет итти в театр на так называемую «среднюю» пьесу, и эту истину легко проверить по кассовым документам наших театров. Зритель ждет пьес, после которых он уходил бы из зрительного зала, полный глубоких и серьезных раздумий о судьбах героев увиденной пьесы, о своей собственной судьбе. А таких пьес, заставляющих зрителя думать, в нашем репертуаре еще мало, мало и мало.

Одной из наиболее серьезных бед нашей драматургии является узость и бедность ее тематики. Огромное большинство пьес пишется на основе странного и порочного деления их по тематике на пьесы «колхозные» и пьесы «производственные», словно живой мир вокруг нас ограничивается только этими двумя номенклатурными определениями. Да и определения эти, собственно, двусмысленны. В прошлом русской драматургии мы не находим следа тематического деления на пьесы «дворянские», «чиновничьи», «крестьянские», «купеческие»... Наши великие драматурги умели брать тему из жизни любого общественного слоя, так расширяя и обобщая ее, показывая такие явления, которые далеко выходили за рамки купечества или дворянства и становились интересными и волнующими для всех слоев общества.

В терминологический обиход драматургов вошли даже такие странные заявки на пьесы, как пьеса «о каховской плотине» или «об акклиматизации цитрусовых в Крыму». Драматурги забывают, что главный предмет пьесы — человек, наш советский человек, созидатель и труженик, его мысли, мечты, стремления и страсти; нас прежде всего интересуют столкновения страстей и характеров, типических и общих для всего советского общества, а не только для строителей данной плотины или для насадителей лимонов в данном районе. Превалирование же материального фона над человеком приводит к перенасыщению пьес научно-техническими проблемами, диалоги ведутся на языке, для понимания которых зрителю нужно носить с собой карманные справочники по трактуемым в пьесе техническим и агрономическим дисциплинам. Яркий пример такого примитивного понимания драматургической задачи являет пресловутая пьеса Венециановой и Дальской «Белый фургон», в которой герои разговаривают выдержками из учебников нефтяного дела и где нет ни живых мыслей, ни человеческих порывов, ни движения, ни развития.

Нужно, чтобы наши драматурги уяснили себе, что любая политическая, техническая, хозяйственная проблема не может быть в пьесе самоцелью, что произведение не получится жизненным, если не показать правдиво мыслей, побуждений и действий **людей,** проводящих в жизнь, реализующих эти проблемы для общего блага.

Вызывает тревогу и убогая стандартизация фабулы многих пьес. Нежизненность и неправда стандартных схем, рожденных в уединении писательских кабинетов, как нельзя лучше подтверждает правильность положения Белинского, что драма может стать подлинно художественным произведением лишь тогда, когда она развилась из **мысли,** а не слепилась через **соображение.**

Мы, к сожалению, слишком часто видим, как пьесы лепятся через такое стандартное соображение, по одному штампу, с недостойной поспешностью. Нередко приходится видеть, как успех талантливо написанной, яркой, живой пьесы порождает поток наскоро слепленных через соображение подражаний. Такие скороспелые поделки прежде всего свидетельствуют о неуважении их авторов к себе, к своему писательскому призванию, к необходимому условию истинного таланта — **оригинальности.**

Зачастую случается, что наши драматурги берутся за темы, мало им знакомые, не давая себе труда заняться длительной подвижнической работой по изучению и освоению материала. Конкретный пример этого — пьеса С. Алешина «Гоголь». С. Алешин впервые выступил в драматургии несколько лет назад с пьесой «Директор». Пьеса обнаруживала наличие драматургического дарования и подлинное знание материала, вынесенное, очевидно, из личного жизненного опыта; она привлекала убедительностью и правдой в разработке некоторых образов и характеров. И вот новая его пьеса—«Гоголь». Не стоит говорить о том, насколько сложен, извилист, противоречив был характер великого писателя, какие крайности уживались в нем, как осложнены были отношения Гоголя с властями, с обществом, с литературной средой. Тема биографии Гоголя представляет огромные трудности и для опытного драматурга. С непохвальным легкомыслием, ограничиваясь школьными сведениями о Гоголе и подойдя к решению задачи методом вульгарного социологизма, Алешин написал неудачную, а местами крайне безвкусную и лишенную правды пьесу. Не дав себе труда глубоко осмыслить биографию Гоголя, Алешин наскоро слепил пьесу, скомпрометировавшую автора и театр. Беззаботное отношение к материалу породило низкое качество. Новая пьеса Алешина «Строгая девушка» носит на себе следы ремесленного отношения к делу и является шагом назад даже по сравнению с произведением о Гоголе. Мы обеспокоены судьбой драматурга, ибо он начал как драматург, а может вырасти в драмодела.

Поражают во многих пьесах неестественные, идущие вразрез с жизненной правдой нашего времени взаимоотношения героев. Как легко рвутся в таких пьесах дружеские связи, любовь, товарищество из-за причин, не стоящих выеденного яйца. Зрителю показываются мужья и жены, женихи и невесты, отцы и дети, у которых, судя по экспозиции, есть все данные жить в мире, мирно трудиться, дружно строить свое и общенародное счастье.

И вдруг, в эту мирную атмосферу врезается высосанный из пальца «конфликт». Оказывается, например, что агротехник Ваня, только что женившийся по безумной любви на бригадирше полевого стана Тане, бросает любимую жену, как отсталый элемент, только потому, что у Тани иной, чем у него, взгляд на методы окучивания картофеля. Помимо того, что такие ситуации противоречат правде жизни, они свидетельствуют еще и о неуважении автора к своим героям, советским людям. Когда кровные друзья, влюбленные, отцы и дети становятся смертельными врагами и с поразительной бездумностью расстаются навсегда из-за несходства взглядов на агрономические или производственные вопросы, это — искажение облика советского человека. Изобретатели подобных «конфликтов» не понимают, что, прежде чем решиться на разрыв, даже если этот разрыв обусловлен коренными идейными противоречиями, советский человек переживает немало колебаний, сомнений, душевной боли, что именно серьезное, бережное отношение к друзьям и любимым и должно отличать его от человека капиталистического мира, готового за чечевичную похлебку мгновенно и цинично продать ближнего своего. Вспомним, как у К. Тренева показан процесс разрыва Любови Яровой с мужем. Хотя оба стоят на диаметрально противоположных идейных позициях, как трудно дается Яровой этот разрыв, каким душевным потрясением является для нее — сопряженное с переломом во всем мировоззрении — разочарование в муже, как постепенно, колеблясь, пытаясь еще вернуть мужа на свои позиции, Яровая приходит к окончательному решению. И вспомним, с какой куриной легкостью готовы по любому нелепому поводу разойтись Максимы и Ольги, Сергеи и Ксении наших пьес. Хочется спросить авторов: «С кого они портреты пишут, где разговоры эти слышат»?

(Окончание на 4-й стр.)

НОВЫЕ ПЬЕСЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Содоклад Б. ЛАВРЕНЕВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

(Окончание. Начало на 3-й стр.)

Отрадно отметить, что в последних пьесах наших драматургов начинает исчезать оскорбительный для наших людей штамп, что между героями устанавливаются отношения, основанные на нормах советской этики и морали, решения принимаются не с кондачка, а ценой больших душевных переживаний, после больших раздумий, проверяются умом и сердцем. Это мы видим в героях новых пьес Н. Погодина, К. Симонова, Ю. Чепурина, А. Сурова, А. Софронова, А. Салынского, А. Кожемякина, Г. Леберехта и Ф. Эйнбаума, Н. Архангельского, В. Минко, А. Макаёнка, В. Лаврентьева, в новой работе Л. Зорина «Гости». Это свидетельствует о росте мастерства и идейной силы нашей драматургии. В этих пьесах уже крепнет правда жизни.

Многие недостатки нашей драматургии объясняются полным отсутствием теоретических работ по советской драматургии. Тридцатипятилетняя практика советского театра внесла много нового в теорию драматургии. Эта практика никак не суммирована, не подытожена. Наши театроведы и критики упорно не желают заняться работой по созданию труда по теории советской драматургии. И молодое поколение драматургов, особенно на периферии, вынуждено нащупывать пути буквально вслепую, решая с излишней затратой энергии элементарные теоретические проблемы или попросту механически копируя приемы классической драматургии. Читая пьесы, приходящие «самотеком», можно убедиться, что большинство авторов, при наличии живых и интересных замыслов, не имеют никакого представления об основных элементах драматического произведения: о жанре, сюжете, экспозиции, о завязке и движении действия, о кульминации, развязке, о строении образа и характера. Полное владение всеми художественными средствами так же обязательно для драматурга, как знание высшей математики для инженера. Без ясного понимания того, как начинать пьесу, как развивать в ее движении основной ее идейный замысел, как с наибольшей убедительностью выражать его в мыслях и действиях героев, как экспонировать зрителю их характеры,— драматургии нет. Именно от точно найденных первых сцен, первых реплик, от правильной расстановки персонажей, от четкости экспозиции возникает интерес зрителя к дальнейшему ходу пьесы или его равнодушие к ней. Завязка пьесы должна быть не только сюжетной, но и ясной психологической экспозицией характеров героев.

Возьмем, например, и раскроем первую страницу «Мещан».

Сумерки. Татьяна и Поля читают: «Взошла луна. И было странно видеть, что от нее, такой маленькой и грустной, на землю так много льется серебристо-голубого, ласкового света». Прочтя эту фразу, Татьяна бросает книгу и произносит одно лишь слово: «Темно». Татьяне скучно, книга не нравится. Поля, наоборот, восхищена книгой, но не приемлет ее героини. Поля не смогла бы, как эта героиня, полюбить скучного, всегда жалующегося, скулящего человека. Поля считает, что «мужчина должен знать, что ему нужно делать в жизни...». «А... Нил — знает?»—рассеянно спрашивает Татьяна. «Он знает!— уверенно отвечает Поля,— дурным людям... злым и жадным — плохо будет от него! Не любит он их...». И в ответ на эту сильную фразу Татьяна отвечает полным тоски вопросом: «Кто—дурен? И кто—хорош?»

В нескольких, казалось бы, незначащих фразах Горький дает замечательную экспозицию всей пьесы. Проанализируем ее. На прочитанные слова о ярком ласковом свете луны, Татьяна реагирует одним словом: «Темно». И сразу возникает характер. Женщине темно не только потому, что в комнате сумерки. Ей вообще темно в жизни, темны и загадочны окружающие люди. Все светлое, яркое, живое чуждо ей — вялой и безвольной. Для нее непонятно, кто дурен, кто хорош; у нее нет твердого взгляда на жизнь, четкого отношения к людям. В этом характере выражена тема мещанства, беспробудной духовной спячки, враждебности мещанина всему действенному в жизни. И рядом так же отчетливо экспонирован противоположный, активный, жизнеутверждающий характер Поли, определяющей центральную идею пьесы— борьбу с мещанством. И тут же в реплике Поли дается лаконичное и четкое определение характера главного героя пьесы Нила: «...злым и жадным—плохо будет от него!». В каких-то трех-четырех фразах Горький раскрывает зрителю решающие черты героев, вызывая напряженный интерес к движению пьесы, к судьбам действующих лиц.

А как решают экспозиции наши, даже опытные и способные, драматурги? Случайно, невыразительно, бледно. Возьмем интересную и во многом новаторскую комедию А. Симукова «Девицы-красавицы». Может ли заинтересовать зрителя, увлечь его и раскрыть тему и характеры персонажей начинающая пьесу сцена — не имеющая никакого отношения к теме вялая беседа двух молодых людей, которые не знают, как убить время в выходной день?

Неудачна экспозиция пьесы братьев Тур «Третья молодость». Пьеса начинается с информационного, канцелярски невыразительного сообщения Снежинской о ее научных успехах и достижениях. Экспозиция не продумана, случайна, не работает на центральную идею. Драматургам не хочется тратить много труда на поиски более увлекательной и более оправданной экспозиции.

А вот иной пример. Один из наиболее одаренных молодых драматургов — А. Салынский начинал первоначальный вариант своей пьесы «Опасный спутник» безмятежной лирической сценой влюбленных — геолога Конышкова и лаборантки Аси. Что ж, сам по себе эпизод был искренен, трогателен, но не имел отношения к выявлению центральной идеи пьесы об опасных спутниках советских людей, к характерам ее главных героев. Сцена была случайной и почти посторонней для пьесы, в которой ни Конышков, ни Ася не занимают ведущего места и которая является напряженным и трагичным рассказом о духовной красоте подлинного советского человека и об его опасном спутнике — предателе и трусе. И Салынский понял неправильность такой экспозиции. В напечатанном тексте пьеса начинается содержательным, острым разговором главной героини Дины с Марией, разговором, имеющим прямое отношение к теме «опасного спутника». Такую целеустремленную работу над материалом надо отметить, как явление положительное, как свидетельство растущего мастерства наших молодых кадров, требовательного отношения к себе.

Неблагополучно в нашей драматургии с разработкой образов и характеров. Они часто строятся по закостеневшим, штампованным схемам, сочиняемым за письменными столами драматургов. Драматурги порой бывают удивительно равнодушны к своим героям, пишут их сухой кистью, одной только черной или белой краской.

Не только драматурги привыкли писать таких расчерченных по транспортиру плоскостных героев, но и театры привыкли к ним. В театрах стали побаиваться усложненных героев с противоречивой, многогранной психологией. Может быть, именно этим можно объяснить странную судьбу талантливой и своеобразной пьесы драматургов Г. Леберехта и Ф. Эйнбаума «Утро наших лет». Ни один театр до сих пор не решается работать над этой пьесой, и можно подозревать — именно потому, что деятели театра и товарищи, работающие в органах, руководящих искусством, с недоверием встретили современную пьесу, в которой рассказывается о глубоких человеческих чувствах и ставятся сложные психологические задачи.

Для того, чтобы создать живые образы советских людей, нужно отразить правду истории, верную расстановку социальных сил в нашем обществе, показать подлинного творца истории — советский народ. Однако зачастую эта правда искажается в наших произведениях недостаточным вниманием драматургов к образу рядового советского человека — строителя коммунизма.

Слишком часто в наших пьесах в конфликт вовлекаются одни лишь руководители, рангом не ниже номенклатурных работников, как, например, в пьесе Н. Вирты «Гибель Помпеева», В. Полесского «Что посеешь, то и пожнешь» и др. А ведь духовная жизнь нашего общества отнюдь не исчерпывается конфликтами такого рода, она определяется столкновениями и конфликтами, имеющими место в самом коллективе рядовых людей, среди которых много хороших, но есть и плохие; много передовых, но есть и отстающие — шкурники, рвачи, карьеристы.

Образы советских людей во многих наших пьесах не становятся убеждающе жизненными еще и потому, что персонажи эти живут вне реальной бытовой обстановки, вдалеке от низменных земных обстоятельств. Из наших драматургов очень немногие понимают, какое большое значение имеют быт и реальная обстановка, в которой живут герои, их житейские заботы, бытовые трудности.

В небрежении у наших драматургов остаются такие необходимые качества пьес, как динамическое развитие и увлекательность сюжета. Под увлекательностью подразумевается не голое трюкачество и приключенчество, нагромождение внешних, пустых, развлекательных эффектов, характерных для идейно убогой современной буржуазной драматургии. Но, если в пьесе, обладающей высокими идейными достоинствами, и сюжет развивается увлекательно, захватывая внимание зрителя, заставляя его напряженно ждать дальнейшего,— такая увлекательность — не порок, а достоинство.

А в ряде наших пьес неумение драматургов строить увлекательный сюжет приводит к тому, что ценная пьеса не принимается зрителем, который скучает, зная уже с конца первого акта, что и как последует дальше. Так произошло с жизненно правдивой, трактующей животрепещущие для современной демократической Германии вопросы, пьесой А. Софронова «Иначе жить нельзя». Недостатки в развертывании интриги значительно подрывают интерес к хорошей в основном пьесе.

Не удовлетворяет строгим требованиям и работа наших драматургов над языком пьес. Живой, яркий, выпуклый, резко индивидуализированный язык действующих лиц — необходимое качество драматургии. А наши герои нередко разговаривают тусклым, обезличенным языком информационных сообщений или третьесортных газетных передовиц. Идеи, выражаемые таким канцелярским стилем, задыхаются от бескровия, ибо богатую мысль нельзя донести до зрителя нищим языком.

И, наконец, повышению качества драматургии препятствуют безответственное отношение некоторых драматургов к своему труду, спешка, небрежность, а следствие этого — отсутствие уверенности самих драматургов в качествах пьес и порой беспринципное отношение к их постановке на сцене.

Очень часто приходится слышать от драматургов сетования на то, что театр изуродовал, исказил пьесу, выбросил из нее что-то ценное и внес что-то от себя, чего не было у драматурга. Говорится, что театры склонны рассматривать пьесу только как первичную ткань, по которой театр расшивает свои узоры. Доля правды порою в этих упреках есть, но надо и самим драматургам взглянуть в зеркало. Задача театра состоит в том, чтобы, осуществляя постановку пьесы, выявить и подчеркнуть ее основную идею, углубить заложенные в пьесе мысли, вдохнуть жизнь в характеры, населяющие драматическое произведение. Помогать в этом театру автор пьесы, несомненно, должен, но зачем же иные авторы, выполняя противоречивые требования различных театров, варьируют одну и ту же пьесу, дают ей различные названия и благословляют оба варианта на сценическую жизнь. А. Арбузов, С. Михалков, А. Симуков — драматурги, дарование которых ни в ком не возбуждает сомнения. Но вот в разных театрах идут «Раки» с разными финалами. В трех театрах с разными финалами идет и «Европейская хроника», а у А. Симукова его пьеса в театре имени Станиславского поставлена под названием «Девицы-красавицы», а в Театре сатиры та же пьеса идет под титулом «Подруги». И уже раздавались протесты зрителей, которые по простоте души вторично ходили смотреть одну и ту же пьесу.

Мы считаем нужным сказать во весь голос о недостатках нашей драматургии потому, что эти недостатки в первую очередь должны волновать и тревожить нашу писательскую организацию. Мы отвечаем за состояние драматургии, за ее дальнейший рост и развитие. Поэтому необходим нелицеприятный разговор обо всем плохом и недоброкачественном — для того, чтобы возможно скорее и полнее изжить наши дефекты и выполнить требования народа.

В каком же положении находится наш репертуарный портфель на сезон 1953/54 года? Можно без самообольщения сказать, что перспективы нынче более утешительны, чем они были в двух прошлых театральных сезонах, когда этот портфель был угнетающе тощ.

Пьес сейчас стало больше, и они стали качественно лучше, серьезнее, глубже. Это явление очень радует нас. И особенно радует то, что драматургия растет и крепнет во всех наших республиках, что мы наблюдаем отрадный процесс единого и общего роста нашей многонациональной драматургии. Особенно положительным явлением можно считать то, что драматургия среднеазиатских и закавказских республик за последние годы совершила резкий и благотворный поворот от исторических и легендарных тем к сегодняшнему дню, к нашей советской современности и стала показывать не сказочных героев, а живых советских людей, не теряя при этом национального своеобразия формы и самобытности в решении творческих задач.

Новые пьесы, которые зритель увидит на сцене наших театров в текущем сезоне, различны по тематике, по жанрам, по качеству мастерства, но всех их роднит живое внимание к человеку, к его внутреннему миру, его радостям и горестям, поражениям и победам.

Оживление и подъем, наметившиеся на драматургическом фронте, позволяют надеяться на успешное преодоление отставания, закономерно встревожившего нашу общественность.

Драматургия может плодотворно расти и развиваться только в том случае, если ряды драматургов будут широко и обильно пополняться молодыми творческими силами, приносящими с собой острое видение новых жизненных процессов, хорошее знание жизни, имеющими свои темы, свой специфический художнический почерк, молодое дерзание и новаторство. Однако дело с драматургической сменой обстоит крайне неблагополучно. Молодых, свежих сил, приходящих в драматургию, очень мало.

Союз советских писателей, комиссия по драматургии, творческие секции драматургов в национальных республиках и областях должны обратить максимум внимания на выявление и помощь молодым драматургам.

Союзу советских писателей необходимо организовать регулярный выпуск в издательстве «Советский писатель» сборников статей крупных драматургов и критиков по вопросам теории драматургии.

Нужно широко практиковать индивидуальное шефство драматургов над драматургически одаренной молодежью, всячески помогать ей в овладении мастерством, облегчать ей возможность по праву встать рядом с драматургами старшего поколения.

Комиссия по драматургии нашла удачную форму работы с молодыми писательскими кадрами, организовав семинары для них, регулярно проводимые в Москве и в республиках и руководимые опытными писателями и критиками. На этих семинарах выявлено немало способных молодых литераторов. На семинарах были обсуждены первые пьесы А. Салынского, А. Кожемякина, Н. Архангельского, А. Макаёнка, была оказана педагогическая помощь их первым творческим шагам. Комиссия по драматургии будет продолжать и расширять работу семинаров, но ей требуется содействие и Союза советских писателей, и Министерства культуры, и литературной общественности.

В последнее время драматурги высказали в печати немало справедливых претензий к стилю работы репертуарно-редакторского отдела Главного управления по делам искусств. Не следует подменять идейно-художественное руководство репертуарной политикой театров мелкой опекой. Необходимо способствовать тому, чтобы между театрами и драматургами был установлен самый непосредственный рабочий контакт, чтобы театры проявляли постоянную активность, заботясь о своем репертуарном портфеле.

Признаки роста, наблюдающиеся в драматургии текущего года, дают *нам право* верить в то, что будущее советской драматургии пойдет по нормальным путям плодотворного развития, станет в уровень с ее славным прошлым и превзойдет его. Именно такого будущего драматургии ожидают от нас партия и наш советский народ.

НА ТЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

Развитие театра в капиталистических странах идет двумя путями: с одной стороны, вырождение буржуазного театра, порвавшего с классическим наследием прошлого, с другой стороны, рождение нового, народного театра, продолжающего лучшие национальные традиции, служащего делу мира и дружбы между народами.

В послевоенные годы самым ярким примером кризиса и распада театрального искусства стал американский театр. Со сцен Бродвея на подмостки театров маршаллизованных стран льется мутный поток пьес, проникнутых духом упадочничества и человеконенавистничества.

В трудных условиях честные американские деятели культуры борются за создание прогрессивной драматургии, передового театра.

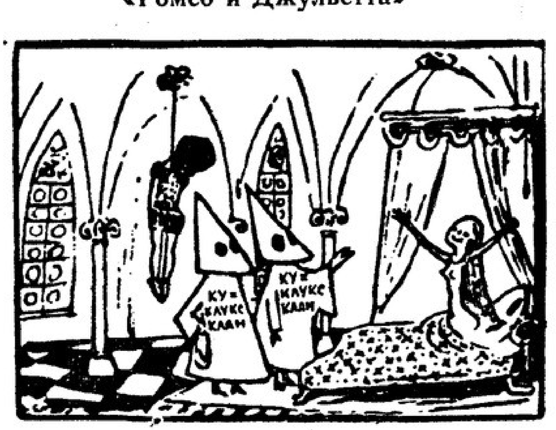
Ниже мы публикуем ряд материалов, посвященных состоянию зарубежной драматургии и театрального искусства.

ШЕКСПИР ПО-АМЕРИКАНСКИ



«Ромео и Джульетта»

«Гамлет»



«Отелло»



«Сон в летнюю ночь»

Вот серия карикатур «Шекспир по-американски», опубликованная в немецком демократическом еженедельнике «Зоннтаг». Ромео в ковбойском костюме похищает Джульетту. Феи и эльфы из «Сна в летнюю ночь» в костюмах «ревюгерлс» отплясывают под звуки саксофона. Призрак отца, появившись перед Гамлетом, говорит ему: «Если тебе не спится, пей кока-кола!» И, наконец, «Отелло» на американский лад: куклуксклановцы линчуют мавра...

Ну, что ж, фантазия карикатуриста недалеко ушла от действительности. Вот несколько сообщений о надругательстве американских «бизнесменов от искусства» над драматургией Шекспира, учиненном за последние годы:

— Литературный гангстер «дописывает» Шекспира, заставляя Гамлета произносить монологи, ратующие за отказ от национального суверенитета.

— История Гамлета превращается в разухабистую песенку для джаза.

— Бойкие карикатуристы изготовляют комиксы на сюжеты исторических хроник Шекспира.

— В оперу на шекспировский сюжет вставляется реклама торговой фирмы...

У заокеанских «бизнесменов от искусства», которые рады надругаться над классиками, находятся подражатели и на европейском континенте. Так, австрийская газета «Нейе винер тагесцейтунг» в статье, появившейся в связи с началом сезона, попрекнула один из немногих прогрессивных театров Австрии за то, что он-де ставит «дешевую классику»... Газета бесстыдно употребила эти слова по отношению к Шекспиру, Мольеру, Бен Джонсону и многим другим славным именам.

Число сообщений подобного рода можно было бы без труда увеличить. Но все чаще и чаще издевательства американских «культуртрегеров» и их западноевропейских подражателей над великим культурным наследием человечества вызывают презрительную усмешку и гневную отповедь честных людей.

Пигмеи, поднявшие руку на великанов, становятся темой карикатур, эпиграмм, памфлетов...

Пьесы А. М. Горького на сцене японского театра

Пьесы Горького всегда пользовались необычайной популярностью у японских зрителей. Зрители видели в драматических произведениях Горького непревзойденные образцы той литературы, которая служит интересам народных масс, способствует развитию их классового самосознания, призывает массы на борьбу за лучшее будущее человечества.

Горький оказал непосредственное влияние на развитие в Японии прогрессивного театрального искусства. На пьесах Горького, поставленных в свое время японскими театрами, воспитывалось целое поколение японских драматургов, режиссеров, артистов, учившихся у Горького мастерству подлинно народного драматического искусства. Вот почему каждая постановка пьесы Горького в Японии является праздником для всей японской прогрессивной общественности. Вот почему пьесы Горького, поставленные в Японии еще несколько десятилетий тому назад, не сходят со сцены японских театров, занимая прочное место в их репертуаре.

В театральном сезоне 1951-1952 года событием явилась постановка спектакля по роману Горького «Мать».

Недавно токийская театральная труппа «Тюогэйдзюцудзе», возглавляемая известным японским режиссером и артистом Усуда Кэндзи, в связи с исполнившимся в этом году 85-летием со дня рождения Горького возобновила постановку его пьесы «Егор Булычов и другие».

Впервые эта пьеса Горького была поставлена театром в 1936 году. Правящим классам Японии пришелся не по вкусу тот восторженный прием, с которым встретили тогда японские зрители это произведение русского писателя. Спектакль вскоре был запрещен японской цензурой. Сейчас пьеса Горького снова идет на сцене театра.

За несколько месяцев, прошедших с того дня, когда афиши театра сообщили о возобновлении спектакля, пьесу просмотрели тысячи зрителей. Среди них, прежде всего те, кому более всего понятен и близок Горький, — рабочие, служащие, трудовая интеллигенция японской столицы.

Как и все шедшие в японских театрах пьесы Горького, спектакль «Егор Булычов и другие» получил самую высокую оценку зрителей. «Я был поражен силой таланта Горького», — пишет в газете «Акахата» рабочий Акияма Сюити о том впечатлении, которое произвел на него спектакль. «Егор Булычов и другие» — одно из лучших произведений Горького,— пишет театральный критик Такаси Сандзи о пьесе Горького, обращая внимание на громадное общественное значение драматургии Горького.

Б. ПОСПЕЛОВ

Свет и мрак Бродвея

Имя Дугласа Лэя — одно из самых известных имен на Бродвее, «театральной» улице Нью-Йорка. Можно с уверенностью сказать, что без его участия не ставится ни одна пьеса, владельцы театров, готовя новую постановку, связывают все свои надежды на ее успех с «работой Дуга», в американской прессе появляются специальные статьи, посвященные его «творчеству». Кто же такой Дуглас Лэй? Талантливый артист, драматург, режиссер, художник? Нет, ни одна из этих профессий не смогла бы принести ему такой силы и такой славы на Бродвее. У него другой бизнес. Он — «хозяин света», король бродвейской рекламы.

«Если бы у Дугласа Лэя,— писал недавно журнал «Мэгэзин дайджест», — был общий рубильник для всех его предприятий и он решил бы его выключить, он погрузил бы Бродвей во мрак...»

Реклама Лэя — назойливая, крикливая, слепящая — зазывает зрителей в залы бродвейских зрелищных заведений. Но дела на Бродвее из года в год идут все хуже и хуже. В театральном сезоне 1951—1952 года из 78 пьес, которыми открылся сезон, 52 сразу же провалились. Лишь 18 пьес выдержало более 2—3 представлений в сезоне, истекшем весной этого года.

В связи с этим американский журнал «Сиэтр артс» вынужден был признать, что последние театральные сезоны, «повидимому, побудили некоторых «ангелов» (дельцов, финансирующих театры.— **Н. Р.**) неожиданно притти к выводу, что их деньги можно более выгодно вложить в производство мороженого».

В чем причины провала? Большая часть из идущих на Бродвее спектаклей—это пустые музыкальные «комедии», вульгарные фарсы, дешевые мелодрамы. Не находя в них никакого ответа на волнующие их жизненные проблемы, зрители перестают посещать бродвейские постановки. Весной этого года, задолго до конца театрального сезона, свыше двух третей театральных помещений на Бродвее были уже закрыты.

Новый театральный сезон ознаменовался новыми провалами, хотя Дуглас Лэй и его подручные, надо полагать, вложили немало усилий, чтобы завлечь зрителей на такие открывавшие сезон постановки, как «Карнавал во Фландрии», «Красная радуга», «За цент вы увидите многое» и др.

Провал этих трех спектаклей весьма поучителен и показателен. Это — не случайные неудачи отдельных театров, а новое и убедительное свидетельство того, что американскому зрителю опротивели основные «стандартные» типы бродвейских постановок.

Почти год готовился спектакль «Карнавал во Фландрии». На его постановку было ухлопано 300 тысяч долларов. Казалось бы, этому музыкальному ревю гарантирован успех. Однако оно продержалось на сцене всего неделю. «Бог рекламы» Дуглас Лэй оказался бессильным перед растущей апатией зрителей к такого рода пустым и бездумным спектаклям.

«Красная радуга»... Нетрудно представить себе рекламные щиты, зазывавшие жителей Нью-Йорка на это представление. Его постановщики пытались итти в ногу с сенатором Маккарти и, начав свой спектакль с традиционной истории убийства, под конец свели его к гнусным нападкам на американских коммунистов и раздуванию военной истерии. Такие постановки все чаще и чаще идут на сценах Бродвея. Но даже реакционная пресса признает, что они не пользуются успехом. Так, реакционный еженедельник «Тайм» вынужден был назвать спектакль «Красная радуга»... «деревянным и грубо сработанным».

Всего одно представление выдержала новая бродвейская постановка «За цент вы увидите многое». Это типичная бродвейская «психологическая» драма. Вначале перед зрителями—традиционный «треугольник», а затем в тринадцати (!) сценах исследуется вопрос, была или не была виновата повешенная героиня спектакля. На премьере этой постановки царила невероятная скука, ставшая предметом горьких шуток одного американского журнала. Смысл этих шуток можно передать примерно так: в спектакле тринадцать сцен, но только одно действие... снотворное.

Так при блеске рекламных огней Дугласа Лэя мрачными провалами открылся новый театральный сезон на Бродвее.

В начале прошлого сезона реакционный американский журнал «Саттердей ревью» писал: «Хотя существуют некоторые расхождения во мнениях по поводу характера болезни и лечения, все считают, что театр опасно болен и нет никаких перспектив на то, что положение его улучшится».

«Прогнозы» журнала вполне оправдались. Оправдывает их и начало нового театрального сезона. Что же касается до «расхождения во мнениях» по поводу «характера болезни и лечения» американского театра, то здесь «Саттердей ревью», как всегда, морочит голову своим читателям. У честных американцев нет двух мнений по этому вопросу. Они хорошо знают, кто и когда повернул «рубильник» и погрузил бродвейские театры во мрак порнографии, человеконенавистничества и клеветы на все передовое и прогрессивное.

«...Целью магнатов Уолл-стрита,— писал по этому поводу редактор журнала «Мэссис энд мейнстрим» Самюэл Силлен,— является война за мировое господство и фашистская тирания. А этой цели лучше всего соответствует регламентированная, безмозглая, насквозь развращенная, поистине скотская культура, которую сейчас навязывают нашему народу и народам других стран с помощью долларов, из народа же выжимаемых...» Слепящие огни рекламы Дугласа Лэя призваны приукрасить отвратительный облик Бродвея, этого кровного детища регламентированной, безмозглой, развращенной культуры «американского образа жизни». Но все больше людей в США начинают видеть, откуда идет мрак, застилающий бродвейские сцены.

Н. Р.

РОЖДЕНИЕ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

«Что такое народный театр?» — спрашивает американская прогрессивная газета «Пиплс уорлд» и, отвечая на этот вопрос, рассказывает историю создания драмы «Шагая по дороге», поставленной летом этого года труппой «Фридом Стейдж» в Лос-Анжелосе.

Молодой лос-анжелосский писатель Роберт Эллис близко наблюдал жизнь американских сельскохозяйственных рабочих во время своего пребывания в долине Сан Хуакин (Калифорния). Упорная борьба батраков за создание профессионального союза, который мог бы защищать их права, и ожесточенное сопротивление ассоциации крупных фермеров объединению рабочих пробудили в писателе желание рассказать о виденном.

Труппа «Фридом Стейдж» организовала обсуждение драмы Роберта Эллиса, пригласив рабочих и работниц.

«Результат,— пишет газета, — был великолепным. Многие из присутствующих один за другим высказали свои критические замечания». Во время вторичного обсуждения пьесы молодой мексиканский рабочий Арт Джонс, ранее бывший сельскохозяйственным батраком, согласился на предложение «Фридом Стейдж» работать с автором пьесы в качестве консультанта. Позднее он же участвовал в постановке пьесы.

«Шагая по дороге»,— заключает «Пиплс уорлд», — остается попрежнему пьесой Роберта Эллиса и «Фридом Стейдж». Но она сделалась чем-то бо́льшим. Опыт, знания и творческие способности многих людей стали составной частью постановки».

Главный редактор Б. РЮРИКОВ.

Редакционная коллегия: Б. АГАПОВ, А. АНАСТАСЬЕВ, Н. АТАРОВ, Н. ГРИБАЧЕВ, Г. ГУЛИА, А. КОРНЕЙЧУК, В. КОРОТЕЕВ, В. КОСОЛАПОВ (зам. главного редактора), А. КРИВИЦКИЙ, Л. ЛЕОНОВ, В. ОЗЕРОВ (зам. главного редактора), Н. ПОГОДИН.

«Литературная газета» выходит три раза в неделю: по вторникам, четвергам и субботам.

Адрес редакции и издательства: Москва 51, Цветной бульвар, 30 (для телеграмм — Москва, Литгазета). Телефоны: секретариат — К 4-04-62, разделы: литературы и искусства — К 4-02-29, К 4-01-88, внутренней жизни — К 4-08-89, К 4-72-88, международной жизни — К 4-03-48, науки — Б 3-27-54, отдел информации — К 4-08-69, писем — Б 1-15-23, издательство — К 4-11-68. Коммутатор — К 5-00-00.

Типография «Литературной газеты», Москва, Цветной бульвар, 30

Б03841.